spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605007 06

#323 NOV/DEZ 2009
5,00 EUR
Österreich 5,75 EUR BeNeLux 5,90 EUR
Italien/Spanien 6,75 EUR Schweiz 10,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 63 MINUTEN

YOKO ONO PLASTIC ONO BAND, DAVID McALMONT & MICHAEL NYMAN, BLK JKS, EROBIQUE & JACQUES PALMINGER, HOPE SANDOVAL, CHUCKAMUCK, BAD LIEUTENANT, TITIYO, FAURÉ QUARTETT, SALLY SHAPIRO U.A.

DAS INTERVIEW

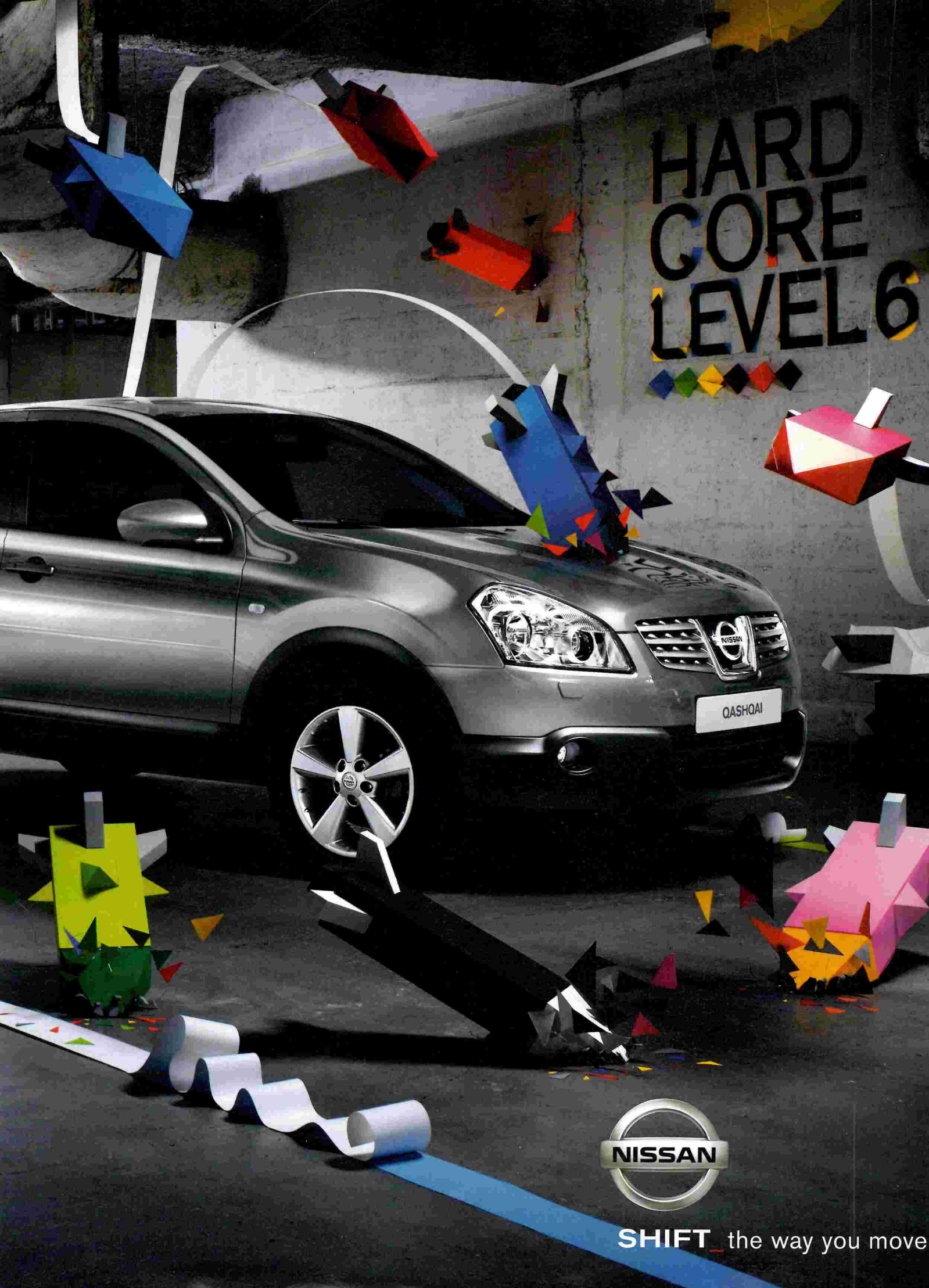
plus... STUART PRICE . MALCOLM McLAREN . YOKO ONO . JACK SMITH . AVATAR
GILLES DELEUZE . YACHT . MATIAS AGUAYO . DIE NEUEN POPPER . THE KNIFE

QASHQAI

URBAN PROOF.

BY “LE CREATIVE SWEATSHOP”

So interpretierten die jungen Designer von „Le Creative Sweatshop“ den QASHQAI. Mittlerweile haben viele Designtalente beim internationalen Designwettbewerb „Think outside the parking box“ mit außergewöhnlichen Interpretationen und Ideen überrascht. Eine hochkarätig besetzte Jury wählt derzeit den Sieger aus – mehr dazu demnächst.


HARD
CORE
LEVEL 6
QASHQAI
NISSAN
SHIFT_ the way you move

HvE
HERR VON EDEN
1/2 WILD 1/2 CHILD

HvE
HERR VON EDEN
1/2 WILD 1/2 CHILD

spex POLL

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

BESTER SONG
BESTES ALBUM
BESTER FILM
BESTES MUSIKVIDEO
BESTES BUCH
BESTE SERIE
BESTER NEWCOMER
BESTER KÜNSTLER
BESTES BLOG

WWW.SPEX.DE/LESERPOLL2009

START: 26.10.2009 TEILNAHMESCHLUSS: 9.11.2009, 12 UHR
ALLEN TEILNEHMERN WINKEN VERLOCKENDE GEWINNE

DER RECHTSWEG BLEIBT BEI DER VERLOSUNG AUSGESCHLOSSEN

INHALT

Spex #323 Nov/Dez 2009

ROBBIE WILLIAMS *fotografiert von Julian Broad*

MUSIK

014 **KID CUDI** *In den fernen Weiten des Universums*

016 **YACHT** *Geheimnisse aus purem Licht*

018 **MATIAS AGUAYO** *Mit eigener Stimme*

022 **SPIRAL STAIRS**

024 **TITIYO** *Dem Kühlergrill entglitten*

026 **EVANGELISTA**

028 **JAHDAN BLAKKAMOORE**
Gebete aus dem Soundsystem

030 **THE BIG PINK**

032 **TYONDAI BRAXTON**
Von der Anmut des musikalisch denkenden Geistes

036 **VORSPIEL: STUART PRICE**

040 **SPEX-GESPRÄCH: YOKO ONO**

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

044 **DIE NEUEN POPPER: MÄNNER, MODE & MUSIK**
Mädchen wie La Roux, Little Boots oder auch Sally Shapiro haben es vorgemacht, jetzt folgen die Jungs: Neue Popper wie Erik Hassle, Frankmusik, The Sound of Arrows, Man Like Me oder Air France baden in Kitsch, lieben ihre Synthesizer und bügeln ihre Poloshirts. Sound, Style, Präsentation: Alles bei ihnen ist referenziell, überspitzt bewusst, intellektuell, campy und trotzdem schön und berückend – wie schon bei den Achtziger-Vorgängern.

054 **ROBBIE WILLIAMS**
Man hat ihn nicht unbedingt vermisst, trotzdem ist die Aufregung riesig, seit er das Comeback angekündigt hat: Robbie Williams ist ein Star, dessen Erfolg auf Paradoxien beruht. Im exklusiven Spex-Interview erzählt er von One-Night-Stands, seiner ersten festen Freundin, Panikattacken auf der Bühne, Euphorieschüben, ins Nichts führenden Grübeleien und Tetris-Träumen.

064 **MODE** *A rebours*

074 **MODE-INTERVIEW: MALCOLM MCLAREN**
»The look of music and the sound of fashion«: Das sind die Leitmotive im Leben des Malcolm McLaren. Mit Elvis Presleys Lamé-Anzug fing alles an, zuletzt designte der Provokateur eine Luxus-Skatewear-Kollektion. Im Mode-Interview spricht McLaren über sein Verständnis von Situationismus, gefälschte Karl-Marx-T-Shirts und sein geplantes Dior-Musical.

KUNST / BÜCHER / FILM TONTRÄGER / LIVE

080 **BIZARRE BAUSTELLEN AUS ZEUG** *Phoebe Washburn*

088 **SPIEGELUNGEN EINER POTENZIELLEN STADT**
Bettina Pousttchi

092 **BESUCH DER SEELE AUF PAPIER** *Der Brief als Ereignis*

098 **BRIEFE, DIE KEINE RÜCKKEHR KENNEN**
Interview mit Gottfried Ensslin

100 **UND ALLES, WAS ICH EMPFAND, WAR HASS**
Assaf Gavron & Leon de Winter

104 **WAS GESTERN WAHR, IST HEUTE GELOGEN**
Ronald M. Schernikau

106 **EIN BEGRIFF VON ARBEIT: DAS LEBEN**
Gilles Deleuze

112 **FABELHAFTE WESEN IN OBSESSIVEM RAUSCH**
Jack Smith

116 **IHR WERDET SCHON NOCH AUGEN MACHEN**
James Cameron und das 3D-Kino

118 **EIN LETZTER GRUSS AN DIE UTOPIE**
Nick Caves »Gladiator 2« und Roland Emmerichs »2012«

120 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Jean-Luc Godards »Alphaville«

122 **BILDSCHIRMLEUCHTEN** *DVD-Kolumne*

124 **WICHTIGE MUSIKVIDEOS** *Malakoff Kowalskis »Andere Leute«*

126 **PLATTE DER AUSGABE** *BLK JKS' »After Robots«*

127 **NEUE PLATTEN** *Air, Mariah Carey, Hudson Mohawke, Bob Dylan, Kings of Convenience, Volcano Choir, Modeselektor, The Very Best, Pete Yorn & Scarlett Johansson, Jim O'Rourke u. v. a.*

148 **GELUNGENE VERPACKUNG**
Editors' »In this Light and on this Evening«

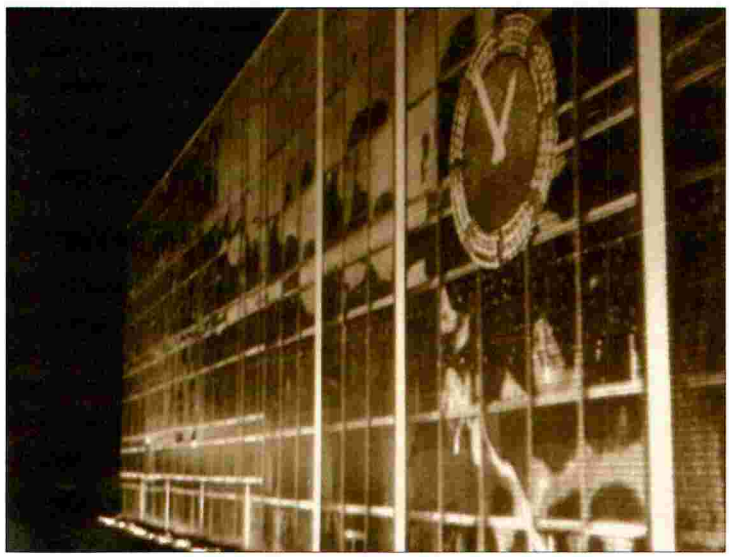
150 **LIVE** *»Tomorrow, in a Year«: The Knifes Darwin-Oper in Kopenhagen, Arto Lindsays »Copper Parade« in Berlin, »Songs for Joy«: Casting im Berliner Maxim Gorki Theater, Jochen Distelmeyer in Hamburg*

156 **SPEX PRÄSENTIERT** *Unerhört! Musikfestival, K.I.Z., Tony Allen, Max Richter mit Hauschka, BLK JKS, Christian Naujoks, Cluster, Warp20, Being Boiled »White Christmas« Special u. v. a.*

160 **REAKTIONEN**

162 **VOR 23 JAHREN** *Diedrich Diederichsen über Yoko Ono*

EDITORIAL



Wie spät ist es? Bettina Pousttchis ›neue‹ Palast-Fassade der Temporären Kunsthallte Berlin

Liebe Leserinnen und Leser,

als Robbie Williams Mitte September mit dem Privat-Jet nach Köln flog, um dort sein neues Album »Reality Killed the Video Star« zu bewerben, fragten wir uns, ob eine Zeitschrift, die den Untertitel »Magazin für Popkultur« trägt, nicht geradezu verpflichtet ist, dem spätestens nach dem Abgang von Michael Jackson größten Popstar unserer Tage eine Aufwartung zu machen. Natürlich fuhren wir hin. Wie ein König auf Durchreise residierte Williams im Kölner Hotel Intercontinental: Die gesamte siebente Etage war reserviert, ein Stab an Assistenten, Managern und Dienstboten bediente fleißig BlackBerrys und iPhones, vor allem aber hing der Duft der großen, weiten Welt in Form von Zigarettenrauch der Marke Silk Cut in den Gängen. Das Trinken habe er aufgegeben, dafür rauche er jetzt eben sechzig Zigaretten am Tag, erzählt Robbie Williams, dessen neues, von Trevor Horn produziertes Album klingt, als schaltete man das Radio an und ließe es dudeln: Top-Hits der Achtziger, der Neunziger und der Nuller, und immer singt Robbie. Es ist Trevor Horns Meisterleistung, dass dieses Konglomerat von einem Album nicht zerfällt. Von unsichtbaren Kräften im Innersten zusammengehalten, ist »Reality Killed the Video Star« Musik für Menschen, die Pop als Soap betrachten, als never ending story, als Leben der Anderen.

Das Geben der Anderen steht wieder vor der Tür: Wie jedes Jahr wünschen wir uns von unseren lieben Leserinnen und Lesern, dass der Spex-Jahrespoll zu repräsentativen Ergebnissen führt. Nicht, dass wir uns beklagen wollen – in den letzten zwei Jahren nahm schließlich eine rekordverdächtige Zahl an Spex-Lesern am Poll teil –, aber das sogenannte Zeitfenster der Stimmabgabe ist dieses Jahr aus technischen Gründen sehr eng. Wir sind gespannt auf die Ergebnisse und können auf tolle Gewinne verweisen, die unter allen Teilnehmern des Jahrespolls verlost werden. Abgestimmt werden kann nur Online und zwar hier: www.spex.de/leserpoll2009, und zwar zwischen dem 26. Oktober und dem 9. November dieses Jahres.

Immer mehr verzahnt und vernetzt sich Spex im Berliner Kulturleben. Stichwort Kino: Spex präsentiert die große Retrospektive des US-Underground-Filmemachers Jack Smith im Arsenal-Kino am Potsdamer Platz – vom 28. Oktober bis zum 1. November werden hier und im Hebbel-Theater unter dem Motto »LIVE FILM! JACK SMITH! Five Flaming Days in a Rented World« Filme gezeigt, die teilweise seit Jahrzehnten nicht in Deutschland zu sehen waren, geschweige denn in dieser Fülle. Esther Buss schreibt in dieser Ausgabe ab Seite 112 über Smith und die Manhattaner Off-Filmszene der Sechziger und Siebziger. Stichwort Musik: Gemeinsam mit dem Berghain veranstaltet Spex in der Kathedrale der Gegenkultur am 24.10. und am 29.11. neue Folgen des Elektroakustischen Salons. Am ersten Abend werden Sunn0))) eines ihrer seltenen Konzerte in Deutschland geben, am zweiten Termin der Brooklyner Rapper Dälek, der Stahlschlagzeuger FM Einheit und der Faust-Gründer Hans-Joachim Irmler alleine und gemeinsam auftreten. Stichwort Weihnachten: Nicht nur veröffentlichte Bob Dylan Anfang Oktober ein bizarres Album mit Weihnachtsliedern (siehe Rezension auf Seite 140). In Rahmen der Reihe »Being Boiled« präsentiert Spex am 17. Dezember im Restaurant Themroc ein Weihnachtsabendessen, und nur einen Tag später begehen wir mit unseren Leserinnen und Lesern, mit unseren Autorinnen, Autoren, Fotografinnen und Fotografen den Jahresabschluss im Rahmen eines rauschenden Fests im West Germany am Kottbuser Tor. Details zu allen Spex-Veranstaltungen finden sich wie immer auf der Präsentationsseite 156.

So bleibt zum Schluss anzumerken, dass wir auch diese Ausgabe wieder versuchen, die Gegenwartskultur so genau und kritisch zu spiegeln, wie es uns möglich ist. Besonders hinweisen möchte ich auf Klaus Theweleits fantastischen Text über Gilles Deleuzes filmisches Vermächtnis »ABÉCÉDAIRE«, in welchem es Theweleit ab Seite 106 gelingt, die Positionen des französischen Philosophen so nachvollziehbar und allgemeinverständlich herauszuarbeiten, dass es eine wahre Freude ist. Mindestens ebenso viele Denkanstöße liefert Wibke Wetzkers Langtext ab Seite 98 über das Verschwinden des Briefes aus unserem Leben. Anlass für ihre achtseitige Meditation ist die Veröffentlichung der Briefwechsel Gudrun Ensslin/Bernward Vesper sowie Hans Magnus Enzensberger/Uwe Johnson. Ein »Echo« auf das Verschwinden stellt schließlich Bettina Pousttchis gleichnamige Fotoinstallation auf der Außenwand der Temporären Kunsthalle in Berlin dar. Das Interview des Architekten Markus Miessen mit Pousttchi hält so manche Erkenntnis zum Thema bereit – ab Seite 88.

Max Dax

MODE SELECTOR
REVERB ECHO
BASS
TREBLE
REVERB VOLUME

MITARBEITER DER AUSGABE

Axel Dupeux

Axel Dupeux, von Geburt aus Franzose und Streuner, lebt seit 2004 als freischaffender Fotograf immer dort, wo es Arbeit für ihn gibt. Vor kurzem hat er sich temporär in New York niedergelassen. Dort haust der 27-Jährige mit seiner Frau Deana in einem Fotostudio in Brooklyn. Am liebsten hängt er mit Deana ab, genehmigt sich mit Freunden aus der französischen Heimat den ersten Drink schon vor Feierabend oder schreibt an einer Biografie in der dritten Person. Dupeux interessiert sich für Menschen. Seine Spezialität sind Porträts. Er fotografiert aber auch menschenleere Plätze, Schlachthausszenarien, Schulen und Krematorien für sein Langzeitprojekt über menschgemachte Infrastrukturen. Und wenn er seine Bilder von nackten Hühnchen an Fleischerhaken betrachtet, dann bekommt er immer noch eine Gänsehaut. Für diese Ausgabe lichtete Dupeux Jahdan Blakkamoore ab.

Martin Hossbach

Martin Hossbachs Pet-Shop-Boys-Sammlung zählt zu den umfangreichsten der Welt, drei Jahre lang war er Balljunge des HSV. Anfang der Neunziger lernte er Max Dax kennen und begann für dessen Zeitschrift Sonic Press zu schreiben. Er studierte BWL und absolvierte eine Industriekaufmannlehre bei Universal Music, wo er 2003 kündigte und fortan als Produktionsleiter für Christian von Borries arbeitete. Seit 2005 berät Hossbach u. a. Maren Ade, Valeska Grisebach und Ulrich Köhler in Sachen Filmmusik, der Berliner Spex gehört er seit Mai 2007 an. Seit dem 1. September verstärkt er das Anzeigenteam, kümmert sich um die »Spex Live«-Festivals – und tritt von seinem Posten als Redakteur zurück. Als CvD und Autor wird Martin weiterhin arbeiten. In dieser Ausgabe interviewte er Robbie Williams, spielte Stuart Price Musik vor und betreute die »Gelungene Verpackung« der Editors.

Oliver Koerner von Gustorf

Oliver Koerner von Gustorf wurde 1961 in Mülheim an der Ruhr geboren und verbrachte seine Kindergartenzeit in den USA. Nach dem Abitur 1980 ging er nach Berlin und lernte die Musik- und Kunstszene im Umfeld der selbsternannten Genialen Dilletanten kennen und lieben. Er ging sehr viel aus, arbeitete in Bars wie dem Kumpelnest 3000, gründete eine Künstlergruppe und begann schließlich über Kunst zu schreiben: für die taz, die Welt am Sonntag oder Monopol, wo er auch mal Redakteur war. Seit 2002 ist Oliver Koerner von Gustorf Redakteur von db artmag, dem Online-Kunstmagazin der Deutschen Bank. 2007 eröffnete er in Berlin die Galerie SEPTEMBER. Er ist ein Fan der Künstlerin Dorothy Iannone und der BIBA-Designerin Barbara Hulanicki. Für Spex schreibt er über die Installationen von Phoebe Washburn.

Elke Meitzel

Elke Meitzel stammt ursprünglich vom platten Land im tiefsten Westen der Republik – aus der Nähe von Krefeld. Inzwischen ist ihr Deutsch ein wenig eingerostet, denn nach ein bischen Weltenbummlerei verschlug es Meitzel von der Niederrheinebene nach London, wo sie ein Studium der Fotografie absolvierte. Seitdem interessiert sie sich vor allem für Porträtfotografie und für Mode in allen Formen und Farben. Fotografie ist für Meitzel eine Gratwanderung zwischen Realität und Fiktion, der Überraschungsmoment zählt, und deshalb steckt sie ihre Modelle auch gerne mal in ein Rhönrad. Wo ist oben und wo unten? – das wird bei Meitzel zur Ansichtssache. Musik spielt hinter wie vor der Kamera eine große Rolle: Im Moment hört die Fotografin Major Lazer, Speech Debell und Grizzly Bear. Fürs Spex-Special hatte Elke Meitzel viel Spaß an der Popper-Front.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Jean-Luc Godard:
»Geschichte(n) des Kinos«
(Filmedition Suhrkamp / Absolut Medien)

Godard erfindet die Gattung des Essays im Medium des Videos neu. Von 1988 bis 1998 sammelte der Regisseur Schlüsselbilder der Filmgeschichte und arrangierte sie aus seiner Sicht auf das 20. Jahrhundert zu einem Bilderopus. In der Filmedition Suhrkamp erscheint die ursprüngliche Auftragsarbeit für das Filmfestival Cannes (2000) in ihrer vierstündigen Originalfassung. Begleitet werden die zwei DVDs von einem Kommentarheft, in dem Godard-Experte und Spex-Autor Klaus Theweleit zu Wort kommt.

Jens Balzer, Lambert Wiesing:
»Outcault. Die Erfindung des Comic«
(Ch. A. Bachmann Verlag)

Das 20. Jahrhundert hat – neben dem Kino – nur eine wirklich neue Erzählform hervorgebracht: den Comic. Worin liegt seine Modernität? Wie unterscheiden sich Comics von Bildergeschichten? Diese Fragen stellen sich Lambert Wiesing, Professor für Bildtheorie an der Universität Jena, und Spex-Autor Jens Balzer. Die Suche nach der Urszene der Comic-Erfindung beginnt im New York der Jahrhundertwende und setzt sich auf dem Weg einer Phänomenologie des modernen Erzählens in Bildern fort.

A. M. T.
»Brennstoff«
www.brdbasss.de

Gemeinsam mit Anne Khan betreibt Spex-Autor Robert Defcon seit kurzem ein Label für bassende Klänge an der Schnittstelle zwischen Hiphop, Electro und Dancehall. Dort ist bereits eine Compilation erschienen, die bassige Künstler, die »BASSS Brains«, vereint: Terry Lynn, Yo Majesty, CLP, Marsimoto uva. Ende Oktober kommt das Debütalbum »Brennstoff« von A. M. T. Darauf stellen die Labelchefs ihre Version von Basss vor und Robert Defcon greift zum Mikrofon anstatt zum Schreibwerkzeug.

IMPRESSUM

VERLAG
Piranha Media GmbH, Lindwurmstraße 129a, 80337 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION
Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de

CHEFREDAKTION *(verantwortlich)*
Max Dax

CHEF VOM DIENST
Martin Hossbach

REDAKTION
Print: Jan Kedves, Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Mode: Christoph Voy
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

ART DIRECTION
Mario Koell

LAYOUT & GESTALTUNG
Patrick Klose, Mario Koell

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE
Jens Balzer, Carmen Böker, Esther Buss, Robert Defcon, Christoph Dreher, Ulrik Eulenbruch, Jonathan Fischer, Bettina Gärtner, Björn Gottstein, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Kenneth Hujer, Gerd Janson, Gunnar Klack, Holger Klein, Oliver Koerner von Gustorf, Ralf Krämer, Nina Lacher, Aram Lintzel, Michael Lutz, Markus Miessen, Julian Mieth, Joachim Ody, Harald Peters, Oskar Piegsa, Markus Schneider, Thomas Schultze, Matthias Strzoda, Stephan Szillus, Klaus Theweleit, Christoph Twickel, Lærke Vinterberg

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE
Markus Altmann, Julian Broad, Kathrin Brunnhofer, Dino Dinco, Axel Dupeux, Martin Eberle, Norman Konrad, Elke Meitzel, Ina Mischke, Madleen Pförtner, Oliver Schulz-Berndt, Claudi Thyrrestrup, Eva Tuerbl, V2 Schneider

ANZEIGEN
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: +49-089-30 77 42-11, Fax: +49-089-30 77 42-33

Martin Hossbach (Anzeigenvermarktung Kultur; Heft-CD; Spex Live) Tel: +49-030-44 31 20-14

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: +49-089-30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: +49-0221-579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin,
Tel: +49-030-69 59 72 30 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr),
Fax: +49-030-69 59 72 40, abo@jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG,
Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: +49-089-319 06-0, Fax: +49-089-319 06-13

© 2009 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 28,- / Ausland EURO 38,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 55,- / Ausland EURO 65,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 01+02/2010: 24.11.2009, EVT: 18.12.2009. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2009.

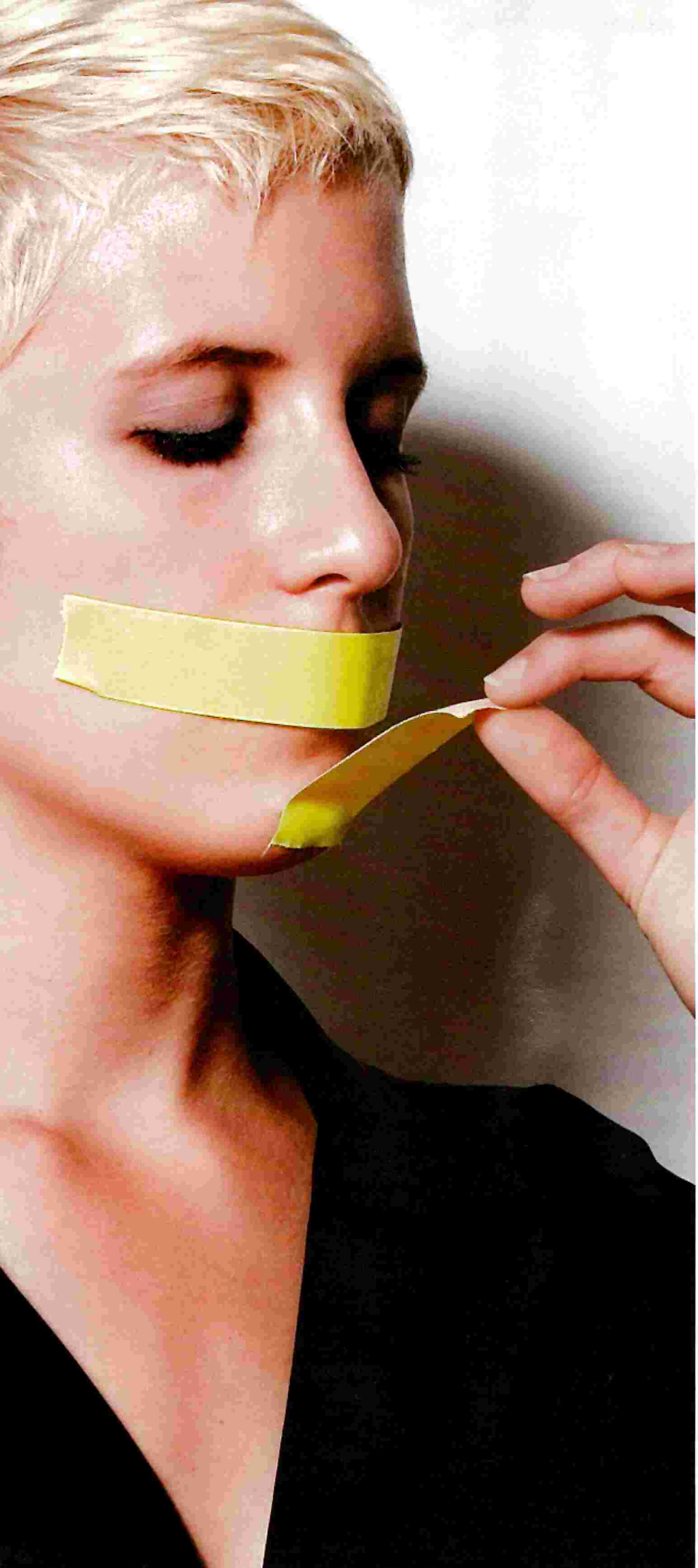
CONVERSE

KID CUDI
IN DEN FERNEN WEITEN DES UNIVERSUMS

TEXT: HARALD PETERS **FOTO:** NORMAN KONRAD

Seit sich die Hinweise mehren, dass der Name Kid Cudi offenbar ›Kid Kaddie‹ ausgesprochen wird, und nicht, wie zunächst angenommen, ›Kid Kjuhtie‹, wirkt Kid Cudi nur noch halb so niedlich – aber immerhin noch niedlich genug, um auf Kanye Wests Label GOOD Music unterzukommen. Wobei das mit der Niedlichkeit auch nur ein schreckliches Missverständnis ist, denn Cudi ist die Kurzform seines Nachnamens Mescudi. Die Vornamen lauten Scott Ramon Segring, die Herkunft ist Cleveland, an Jahren zählt er inzwischen 25. Vor ein paar Monaten hatte Cudi mit »Day & Night« einen tollen Hit, jedenfalls war der Song im Remix der Crookers aus Mailand ein Hit, mit flottem Housebeat und angemessen lapidarem Gesang. Im dazugehörigen Video sah man Cudi in einem Nachtsupermarkt hinter dem Tresen stehen, während alle möglichen Kundinnen sich vor seinen Augen entkleideten, worüber er sich verständlicherweise freute. Sorge bereitete ihm allerdings, dass man den Hit für beispielhaft halten könnte – was er, wie wir jetzt wissen, nicht ist. Cudis Debüt »Man on the Moon: End of Day« ist eher so etwas wie eine Gute-Nacht-Geschichte in drei Akten – der Mann hat eben Ambitionen. Zu relativ spärlicher, aber atmosphärisch wertvoller Begleitung verliert er sich in einer Art Rap-Singsang in den fernen Weiten des Universums, was wiederum wunderbar zur Covergestaltung passt, auf der sich sein Schädel als ferner Planet darstellt und er Siebziger-Jahre-Jazzmucker-mäßig aus dem Bild herausblickt, als wolle er sagen: Dort, wo ich hinsehe, lauert der Tiefgang. Leider ist der aber auf dem Album selbst nicht immer auszumachen, etwa wenn er sich in »Make Her Say« gemeinsam mit seinen Kumpels Kanye West und Common an der Akustikversion von Lady Gagas »Poker Face« zu schaffen macht und dazu den ollen »Poke her face«-Scherz auftischt, der wiederum auch von Gaga selbst stammt. Unseren Sexismus hätten wir dann doch gern bitte etwas frischer aufgetischt.

Kid Cudi *»Man on the Moon: End of Day« (Universal) bereits erschienen*



YACHT
GEHEIMNISSE AUS PUREM LICHT

TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTO:** EVA TUERBL

2.216 Kilometer Asphalt und sengend heißes Ödland liegen zwischen Austin, Texas, und Los Angeles, Kalifornien. Immerhin zwei Tage Fahrzeit waren in Jona Bechtolts Tourplan für diese Strecke eingeplant, als er 2007 als Gründer und einziges Mitglied des Projekts Yacht, das bis dahin bekannt war für lustige Texte und Laptop-Bleeps, allein mit seinem Auto durch die USA tingelte. Zwei Tage – genug für etwas Sightseeing im Niemandsland. »Du musst in Marfa halten und die Lichter sehen, hatten sie mir in Austin gesagt«, erinnert sich Bechtolt. »Mir gefiel, wie mysteriös das klang.« Also hielt der heute 28-Jährige auf seinem Roadtrip in der westtexanischen Kleinstadt, die wohl vergessen wäre, hätte sich nicht der Minimalist Donald Judd (1928–1994) entschlossen, hier, am Ende von Amerika, seine Kunst einzulagern. Und wären da nicht die Lichter, deretwegen Bechtolt kam: nächtliche, kugelblitzartige Erscheinungen, die bislang kein Wissenschaftler richtig erklären konnte. »Es war wunderschön«, sagt Bechtolt. »Heute gibt es ja auf alles Antworten, jeder Mythos wird entlarvt – nur die Lichter von Marfa nicht.« Bechtolt spricht von einer »life changing experience« – wohl auch deshalb, weil er am nächsten Tag in Los Angeles auf Claire Evans traf, eine Musikerin und Wissenschaftsjournalistin, die dem einsamen Reisenden im Gespräch über seine Lichterscheinungen näher kam. Yacht sind nun ein Duo, und Bechtolt und Evans ein Paar. All das hört man dem neuen Yacht-Album »See Mystery Lights« nicht direkt an. Obwohl die beiden es in der Abgeschiedenheit und unter dem kosmischen Leuchten von Marfa aufnahmen, klingt es weder nach Wüste, noch nach UFO-Sichtungen. Stattdessen quirlt der Pop mit freundlichem Überschwang, der Bass treibt wie bei James Murphy, der das Album prompt auf DFA veröffentlichte. Und wo früher Jona mit seinem Laptop alleine war, singt jetzt Claire mit. Aber eine schöne Geschichte, fürwahr.

Yacht *»See Mystery Lights« (DFA / Cooperative Music) bereits erschienen*

MATIAS AGUAYO
MIT EIGENER STIMME

Pendeln zwischen den Kontrollgesellschaften: Sein großartiges neues Album »Ay Ay Ay« hat Matias Aguayo auf der Achse Buenos Aires, Santiago de Chile, Paris und Berlin aufgenommen – nur mit dem Mund. Mit dem Party- und Labelnetzwerk Cómeme legt er zugleich einen direkten Feedback-Kanal zwischen europäischem Superclubbing und Straßenpartys in Südamerika.

TEXT: BETTINA GÄRTNER **FOTO:** MARTIN EBERLE

Matias Aguayo sieht aus wie ein bunter Hund. Nicht nur im Club, wo er mit seinen quietschbunten Outfits deutlich heraussticht zwischen den gegenwärtig deutlich schwarzweißen Klamotten des Ausgehvolks. Das könnte immer noch ein Bühnen-Outfit sein. Doch auch wenn man ihm sonntagmittags gegenübersitzt: Er trägt eine Jeansjacke, auf die eine bunte Wüstenlandschaft voller Kakteen gedruckt ist. Das sieht exotisch aus, und soll es wohl auch. In der Nacht zuvor ist er im Berliner Tape Club mit seinen Freunden von Cómeme aufgetreten, dem neuen Label, das sie gemeinsam in Buenos Aires und Köln betreiben. Die anderen liegen noch in der Gastwohnung und schlafen.

Das ist also der Mann, der in allen möglichen lateinamerikanischen Städten Straßenpartys organisiert. Der eigentlich aus Köln kommt, wo er als Kind von Exil-Chilenen aufgewachsen ist und wo er für Kompakt eine ziemlich wilde Menge an Platten aufgenommen hat. Der aber seit geraumer Zeit immer wieder nach Südamerika reist und dort ein eng gestricktes Netzwerk von Feierfreunden aufgebaut hat. Es verbindet Musiker und Produzenten aus Lateinamerika mit Leuten in Europa und andersherum. Auch weil, wie er es schon des Öfteren in Interviews gesagt hat, das europäische Clubleben einiges an Spontaneität und Lebendigkeit verloren habe.

Nicht, dass es in der elektronischen Musik heutzutage noch eine große Sensation wäre, wenn jemand in Südamerika auftritt. Das machen viele. Aber wer kann von sich behaupten, in Medellín auf der Straße gespielt zu haben? Unter Polizeischutz, um den er nicht gebeten hatte? Und wer kann von sich behaupten, das gemacht zu haben, was zwar fast jeder Elektronik-Produzent irgendwann mal groß ankündigt, dann aber doch nicht fertigbringt: ein Album aufzunehmen, das sich nicht am Dancefloor orientiert, sondern ein richtiges, vollgültiges künstlerisches Statement ist. Aguayo hat genau das geschafft.

»Ay Ay Ay« heißt seine neue Platte, sie erscheint bei Kompakt und setzt sich nur aus Aufnahmen von seiner Stimme zusammen. Ab und zu schlägt er noch auf eine Trommel, aber das war's. Drei Jahre hat er an der Platte gearbeitet. Warum so ein Konzept? Er habe nach einer ganz einfachen Grundgeste gesucht, erzählt Aguayo. Er habe immer schon Melodien vor sich hin gesummt, bevor sie maschineller Klang wurden. Warum also kompliziert ein bestimmtes ›Wahwahwah‹ nachprogrammieren, wenn man gleich seine Stimme aufnehmen und nachbearbeiten kann? Ein Ansatz, der wirklich so einfach ist, dass man sich fragt, warum ihn nicht schon mehr Produzenten für sich entdeckt haben. Entstanden ist »Ay Ay Ay« zwischen Buenos Aires, Santiago de Chile, Paris und Berlin. Zusammen mit dem Toningenieur Vicente Saufuentes hat Aguayo die einzelnen Passagen eingesungen und aufgenommen. Zusammen mit seinem alten Studiopartner Marcus Rossknecht hat er das Album fertiggestellt.

»Ay Ay Ay« ist das überraschende Meisterwerk dieses Herbstes. Eine dieser Platten, auf die man immer wieder hofft – weil sich doch aus einer so lebendigen Szene wie jener der elektronischen Musik, aus all den intensiven Erfahrungen, die dort immer wieder gemacht werden, auch einmal etwas anderes ableiten

lassen müsste als nur noch mehr Feiern, noch mehr Intensität, noch ein Dance-Track. Wer Aguayos bisheriges Schaffen kennt, wird sich an nichts erinnert fühlen. Das Album hat nichts mit dem melancholiegetränkten Pop von Closer Musik zu tun, dem Duo, das er früher mit Dirk Leyers bildete. Auch nichts mit dem reduzierten, staubtrockenen Funk von »Are You Really Lost«, seinem Solodebüt aus dem Jahr 2005. Diese Platte appelliert an keinen bekannten Dancefloor – auch wenn es nicht ausgeschlossen ist, dass das eine oder andere ihrer Stücke in Remixform ein paar Tänzer beglücken könnte. Man hört tatsächlich immer heraus, dass es eine Stimme ist, die die verschiedenen Elemente einsingt – eine Stimme, die einen ganz eigenen Zauber entfaltet. Richtige Sinneinheiten gibt sie nicht von sich, auch wenn da mal ein paar Worte fallen. Dies ist Musik, die ähnlich vertraut klingt, als würde man sich selbst seine Lieblingslieder vorsingen.

So soll das auch sein. Die eigene Stimme, das bist du. Als Produzent braucht man schon das nötige Selbstbewusstsein, um das so zu machen. Man muss sich hinstellen können und seinen Körper machen lassen – in seinem umstrittenen Track »Minimal« vom vergangenen Jahr hatte Aguayo der Musik vorgeworfen, nicht mehr sexy zu sein. Wenn man so will, kann man »Ay Ay Ay« auch als Versuch sehen, genau das wieder einzuführen: Körperlichkeit, Direktheit.

Aguayo ist jemand, der im Gespräch gerne das Wort ›Kontrollgesellschaft‹ benutzt. Er sagt dann etwa, dass die Kontrollgesellschaft bis in die Clubs hinein wirke, was man an den Rauchverboten sehen könne, daran, wie das Amüsement formatiert werde. Dass schon vor dem Spaß klar sei, was der Spaß sein werde. Man muss an den britischen Produzenten Matthew Herbert denken. Auch wegen der konzeptuellen Strenge, die »Ay Ay Ay« antreibt. Eine Platte nur mit dem Mund zu machen, das wäre ganz nach Herberts Geschmack. Auch er entwickelt seine Musik aus Versuchsanordnungen, und zwar immer absonderlicher – wenn er etwa ein Schwein von der Geburt bis ins Schlachthaus ›aufnimmt‹ oder einen Abend im Offenbacher Club Robert Johnson vermikrofoniert. Aguayo allerdings könnte nicht weiter von der Freudlosigkeit des Herbert'schen Politpuritanismus entfernt sein. »Es ist wichtiger, im Leben politisch zu sein als in der Musik«, sagt er. »Der Rest ergibt sich von selbst und wird mitkommuniziert.«

Bei Cómeme ist das so. Man muss nicht gleich Politik dazu sagen, aber diese Organisation, die irgendwie ein Plattenlabel ist, aber eben auch noch mehr, bietet Aguayo und seinen Freunden – Diegors & The Don, Rebolledo, Chantal, Ladybumbox – einen Rahmen, eine institutionelle Struktur für das Globetrotter-Leben. Es ist der Versuch, den anderen in diesem Netzwerk ähnliche Freiheiten zu ermöglichen, wie Aguayo sie selbst hat.

DURCH DIE REISEN DURCH SÜDAMERIKA ERGEBEN SICH NEUE VERBINDUNGEN ZU ANDEREN ORTEN DER GLOBALEN PERIPHERIE – NACH AFRIKA ETWA

Man kann sich ein paar Aufnahmen ihrer »BumBumBox«-Partys auf YouTube anschauen. Man versteht nicht so richtig, was daran jetzt so toll sein soll. Ein Ghettoblaster steht auf dem Boden, es läuft Musik, aber offensichtlich nicht besonders laut, sonst würden nicht alle rumstehen und reden. Das soll jetzt das große Gegenmodell zum europäischen Club sein? Ist es nicht, erklärt Aguayo. Natürlich liebe er Clubs. Und die ganze europäische Infrastruktur, die rund um diese Musik entstanden ist: Labels, Vertriebe und Plattenläden. In Lateinamerika gebe es das aber alles nicht. In den meisten Städten seien Clubs etwas für die sehr Wohlhabenden, selbst als Mittelschichts-Kid habe man kaum Zugang. Und das seien die Leute, mit denen er Cómeme mache: aus der Mittelschicht. Anders als in Europa laufe der Musikkonsum in Südamerika fast ausschließlich über das Netz. Etwa über MySpace-Seiten und YouTube. Von dort aus blicke man auf der einen Seite in den musikalischen Output des Zentrums, also nach Nordamerika und Europa. Aber so ergeben sich auch neue Verbindungen zu anderen Orten der globalen Peripherie – nach Afrika etwa. Was man von dort mitnehmen könne, sei die Erfahrung, dass es auch anders geht.

Aguayo ist kein Romantiker. Er hat einen klaren Blick auf die Verhältnisse. Auf der Cómeme-Tour ist er durch Südamerika gereist, hat auch auf der Straße gespielt. In Buenos Aires sei es verhältnismäßig locker zugegangen, erzählt er. Da sei die Polizei gar nicht aufgetaucht, wenn sie die Boombox aufgestellt und losgefeiert hätten. Ganz anders in Santiago de Chile, wo man immer noch das Erbe des Pinochet-Regimes spüren könne: Dort habe man schon deutlich mehr Mühe darauf verwenden müssen, sich im Underground zu verstecken. Und noch mal ganz anders: Medellín. Dort beschützt ein riesiger Polizeiapparat die Bürgerschicht vor den Straßenkindern. So auch bei ihren eigenen Auftritten auf öffentlichen Plätzen – manchmal vertrieben Polizisten die Kinder mit vorgehaltener Waffe. Hier wurden die Musiker plötzlich selbst zum Objekt eines Polizeischutzes, den niemand gerufen hatte. Dabei habe man sich mit den Straßenkids gut verstanden.

Man kann gut nachvollziehen, dass ihn Erfahrungen wie diese den europäischen Clubzirkus mit anderen Augen sehen lassen. Denn eine exzessive Clubnacht mag sich noch so befreiend anfühlen – dass sie in all ihren Spielregeln den Modalitäten der hiesigen Gesellschaft folgt, dass sie bis ins Letzte kontrolliert ist, bis zu den Lautstärkeanzeigen neben der DJ-Kanzel, verliert man als Europäer gerne aus dem Blick. Es fällt einem auf, wenn man eine Weile nicht da war. Auch wenn die lateinamerikanischen Freunde einige Aspekte dieses Lebens durchaus zu schätzen wissen, wie Aguayo sagt. All das sind Widersprüche, die man aushalten kann.

Matias Aguayo *»Ay Ay Ay«*
(Kompakt / Kompakt) VÖ: 26. Oktober

Bench.
bench.co.uk

SPIRAL STAIRS

TEXT: RALF KRÄMER **FOTO:** MADLEEN PFÖRTNER

Wenn sich eine Ikone des Punkrock den Liebeskummer von der Seele schreibt – kann dabei entspannte Musik entstehen? Pavement-Gitarrist Spiral Stairs beweist, dass es kann. Einer Australierin, Westberlin und ein paar Golfschlägern sei Dank...

Jene, die in den Neunzigern dem Indierock huldigten, dürften fickerig sein, seit Pavement bekanntgegeben haben, dass sie sich 2010 wiedervereinen werden, zumindest für weltweite Konzerte. Vorher muss ihr Gitarrist Scott Kannberg allerdings noch sein Solodebüt veröffentlichen, unter Benutzung von ›Spiral Stairs‹, seinem »verrückten Fake-Punk-Namen aus Pavement-Tagen«, wie er sein Pseudonym selbst mit leicht sentimentalem Kichern beschreibt. Das Album heißt »The Real Feel«. Nun könnte man unken, dass sich Kannberg als Frontmann seiner letzten Band Preston School of Industry (nennen wir sie PSOI) nicht so richtig ›real‹ gefühlt haben mag, und dass ihn nächstes Jahr, auf Tour mit seinen alten Weggefährten, abermals ein eher irreales ›Feeling‹ erwarten wird. Die Grenzen zwischen PSOI und seinem Solo-Alias sind aber durchlässiger, als man denken könnte.

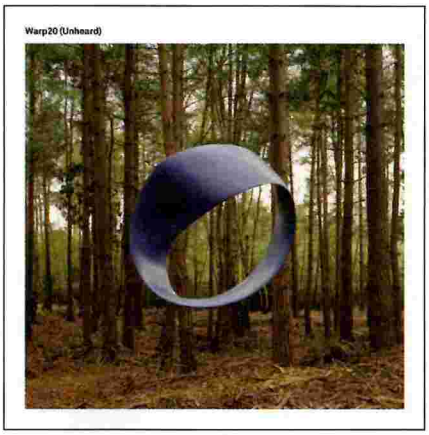
»Eigentlich war schon die erste PSOI-Platte ›All this Sounds Gas‹ mein erstes Soloalbum«, erklärt Kannberg. Acht Jahre später seine neue Platte als das Debüt von Spiral Stairs zu deklarieren, habe ihm aber nahegelegen, weil es »eher eine persönliche Rückschau geworden ist«. Privat lief es eben nicht besonders. »Ich hab 'ne Scheidung durch, trank und verkroch mich zu Hause in Seattle«, seufzt er. Dank seiner Musik und einiger Freunde habe er irgendwann allerdings wieder Boden unter den Füßen gespürt. Zudem lernte er eine Australierin aus Melbourne lieben, bei der er seitdem die Hälfte seiner Zeit verbringt.

Die Pendelei zwischen den Kontinenten prägt auch das Album: »Man fühlt in Melbourne richtig diesen schmutzigen Nick-Cave-Sound«, sagt Kannberg. »Die Stadt liegt eine Stunde vom Ozean entfernt, die Leute tragen hier viel schwärzere Kleidung als in Sydney. Melbourne ist im Grunde wie Westberlin in den Achtzigern.« Der düstere Teil des Albums erinnert in der Tat an Caves frühe Band The Birthday Party, oder auch an den späten Bob Mould. Das ebenfalls spürbare sonnige Country-Rock-Gefühl hingegen geht laut Kannberg auf seine kalifornische Herkunft zurück: Stockton, die Stadt, in der er sich einst mit Stephen Malkmus zur Keimzelle von Pavement zusammentat, gilt als Epizentrum der geplatzten Immobilienblase. »Da stehen jetzt überall nagelneue, leere Häuser herum. Deren einstige Eigentümer, die sie ja gar nicht waren, mussten zu ihren Eltern zurückkehren.«

Das in seiner Vielfalt erstaunlich zugängliche »The Real Feel« zieht seinen Reiz vor allem aus der Spannung zwischen den oft bitteren Lyrics und ihrer manchmal heiteren musikalischen Umsetzung. Zwischen den ersten Notizen und den Aufnahmen lagen teilweise Jahre. Was noch im akuten Trennungsschmerz geschrieben wurde, dringt erst unter dem Einfluss der neuen Liebe an die Öffentlichkeit. »The tyranny and distance take us far from love«, klagt Kannberg etwa in »Blood Money«, das jedoch zeitversetzt als gemütlicher Schunkler daherkommt. Immerhin eine Beziehung wird nicht der Analyse unterzogen: In »Subiaco Shuffle« ist Kannberg ganz Sportfan, der das gegnerische Footballteam, die Adeleide Crows, mit kräftigen Gitarrenriffs und dem Schlachtruf »I won't cry – cry for the Crows« empfängt. »Ich selber bin zu alt für Football. Ich spiele nur noch Tennis und Golf«, spricht der Ex-Punk Kannberg: »Ausgerechnet Golf! Der Sport der Gentlemen.«

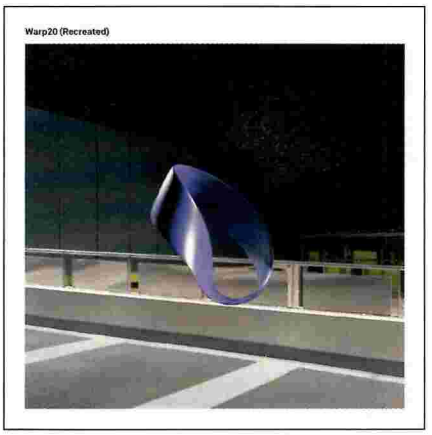
Spiral Stairs *»The Real Feel« (Domino / Indigo) bereits erschienen*

Warp Records



Warp20 (Unheard)
CD/Download
Eine einzigartige Sammlung 11 unveröffentlichter Perlen von Boards of Canada, Autechre, Broadcast, Plaid, Nightmares on Wax, Flying Lotus u.v.a. komplettiert die Warp20 Samplertrilogie!

Warp20 (Chosen)
2CD/Download
2CD mit den besten Warp Tracks aller Zeiten - ausgewählt von 50.000 Fans (CD1) & Warp-Gründer Steve Beckett (CD2)! Featuring Aphex Twin, Battles, Boards of Canada, LFO, Flying Lotus u.v.a.

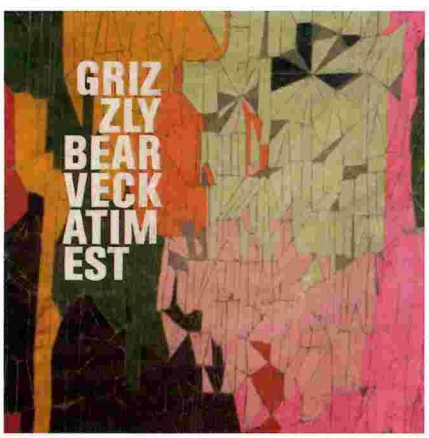


Warp20 (Recreated)
2CD/Download
2CD mit 21 Coverversionen: Warp Artists covern Warp Artists! Featuring Autechre, Maximo Park, Harmonic 313, Clark, Jamie Lidell, Seefeel, Luke Vibert u.v.a.

HUDSON MOHAWKE - Butter
CD/2LP/Download
Das nach Flying Lotus nächste Producer-Wunderkind auf Warp liefert auf seinem mit Spannung erwarteten Debutalbum seine Version von Technicolor R'n'B ab, das einem die Spucke wegbleibt!

BROADCAST & THE FOCUS GROUP
Investigate Witch Cults of the Radio Age
CD/LP/Download
Die exzellente, psychedelische Minialbum-Kollaboration mit dem bekannten Graphiker & Musiker Julian House (The Focus Group) markiert die langerwartete Rückkehr von Broadcast!

BIBIO - The Apple and The Tooth
CD/LTD LP/Download
Begleitender Release zum "Ambivalence Avenue" Album mit 4 exklusiven, neuen Bibio Tracks plus Remixes von Clark, Eskmo, Lone, Wax Stag (aka Friendly Fires' Rob Lee) u.a.



GRIZZLY BEAR - Veckatimest (Special Edition)
2CD/Download
Das Überraschungsalbum des Jahres - jetzt erhältlich als limitierte 2CD Special Edition mit 7 Extra-Livetracks im Special Packaging!

Live: 10.11. Hamburg, 11.11. Berlin, 12.11. München, 19.11. Köln

TYONDAI BRAXTON - Central Market
CD/LTD HQ 180g DLP/Download
Auf seinem extravaganten Solodebutalbum beweist sich das Battles-Mitglied Tyondai Braxton als einzigartiger Meister polyrhythmischer und technisch Respekt einflössender Kreationen und katapultiert sich damit auf Anhieb in die Topliga der New Music Composer!

MAXIMO PARK - 12
LTD 12"/Download
Maximo Park entern den Electro-Club! Limitierte 12" EP mit Remixes aus dem Erfolgsalbum "Quicken The Heart" von den Lieblingsproducern der Band: Tom Middleton, Clark, Martyn & Hi-Jacker!

Bleep.com ROUGH TRADE

TITIYO
DEM KÜHLERGRILL ENTGLITTEN

2001 hatte Titiyo, die Halbschwester Neneh Cherrys, mit ihrem glatten Soul-Pop-Song »Come Along« in Deutschland einen Nummer-eins-Hit. Seitdem hat die Schwedin ein künstlerisches Gewissen entwickelt und überrascht auf ihrem neuen Album »Hidden« mit elektronischer Experimentierfreude und eleganter Wave-Düsternis. Die Geschichte eines gewagten Neustarts.

TEXT: RALF KRÄMER **FOTO:** NORMAN KONRAD

»Hier kommt eine kleine Improvisation. Mal sehen, was daraus wird«, verspricht Titiyo auf der Bühne des Berliner Clubs Magnet. Synthieklänge wabern, Blicke wandern zwischen den Musikern hin und her, ein verschleppter Beat setzt ein, die Sängerin dreht sich zum Mikro: »Come along now, come along with me ... and you'll see, what it's like to be free.« Titiyos Hit aus dem Jahr 2001, den man damals dank seines Singalong-Refrains und des markanten Slide-Gitarren-Motivs sofort möglichst oft, kurze Zeit später aber nie wieder hören wollte – er wird ohne Gitarre seiner penetranten Markanz beraubt und verwandelt sich in Triphop.

»Zu Hause in Schweden spielen wir nichts mehr von den alten Alben«, erklärt Titiyo am nächsten Tag. »Aber weil ›Come Along‹ in Deutschland so ein großer Hit war, musste ich ihn hier einfach noch mal bringen.« Die Zeit der Kompromisse ist für die mittlerweile 42-Jährige ansonsten vorbei: Auf dem Cover ihres neuen Albums »Hidden« steigt sie ganz souverän eigenwillig aus einer rätselhaften Nebelwolke, vor nachtblauem Himmel. Auf »Come Along« posierte sie noch in verschärft konventioneller Rockstargrätsche auf dem Kühlergrill eines Buick Regal. »Das Cover habe ich nie gemocht«, stöhnt sie. Auch musikalisch stehen die Zeichen auf Neustart und Selbstermächtigung: Titiyos neues Album »Hidden« spinnt Anspielungen auf Basic Channel, Bat for Lashes, Kraftwerk und Trevor Horn in luzide, repetitive Pop-Arrangements, alle Zutaten fusionieren zu hypnotischer Kraft. So landet man möglicherweise keinen neuen Nummer-eins-Hit, aber nach Businessplan verlief die Karriere der als Titiyo Yambalu Felicia Jah geborenen Künstlertochter ohnehin nie. »Bei uns zu Hause war Musik immer so selbstverständlich, dass ich zunächst gar keinen Impuls verspürte, selbst auch ein Instrument zu erlernen«, erzählt sie. »Keiner von uns Kindern hat je vor einem Spiegel gestanden und davon geträumt, Popstar zu werden.« Erst als sie 18 wurde und weder Job noch Geld hatte, begann sie in der Band ihres Vaters, des aus Sierra Leone stammenden Musikers Ahmadu Jarr, zu singen. »Ich war so schüchtern, dass ich immer einen halben Meter vom Mikro entfernt stand«, erinnert sie sich. Es folgten drei in Schweden erfolgreiche Alben unter eigenem Namen, an denen sie jeweils »zu so etwa 50 Prozent« auch als Songwriterin beteiligt war: poppiger R&B, Formatradiofutter.

Zu »Come Along«, ihrem internationalen Durchbruch, steuerte sie dann aber nur noch die Bassline des Titelsongs bei, alles andere stammte von den Produzenten Joakim Berg (Kent) und Peter Svensson (Cardigans). Zeit, das Heft endlich in die eigene Hand zu nehmen. Die Ergebnisse waren zunächst wenig erfreulich: »Alles, was ich schrieb, klang so wie die Songs von meinen ersten Alben.« Also sperrte Titiyo sich mit Electronica in ein Zimmer und experimentierte ein Jahr lang nur für sich, nur mit Kopfhörern, bis zum Tinnitus. So entwickelte sich die »Perfektionistin aus Feigheit« zu einer »selbstbewussteren Künstlerin, die keine Angst mehr davor hat, Fehler zu machen.« Sieben von neun Tracks auf »Hidden« stammen nun von ihr. Erinnerungen an den aus heutiger Sicht beinahe apart antiquarischen Sound der frühen Portishead und Massive Attack kollidieren mit Can und Vashti Bunyan, von der Titiyo die manchmal fast naiven, gleichwohl sehr melancholischen Folkmelodien adaptiert. Hinzu kommen, wenn sie live spielt, Hardrock-Einwürfe ihrer Mitmusiker und auch Jazz – etwa wenn Co-Writer Goran Kajfes bei »Drunken Gnome« von den Tasten lässt, den Schalldämpfer von der Trompete nimmt und Titiyos Klagegesang auf nichts Geringeres treffen lässt als auf »It's About that Time« vom Miles-Davis-Fusion-Klassiker »In a Silent Way«.

Da kommt man an Titiyos Familiengeschichte nicht vorbei. Sie hat denselben leiblichen Vater wie Neneh Cherry, die ihren Nachnamen wiederum vom Stiefvater übernahm, dem Freejazz-Pionier Don Cherry. Für den und »seine kleine Trompete« hatte Miles Davis nur Spott übrig. Er schrieb: »Don Cherry macht nur Musik für Weiße, die alles, was sie nicht verstehen, als Avantgarde feiern.« Darauf angesprochen muss Titiyo lachen: »Wir alle wissen, dass Miles Davis ein Arschloch war. Aber er hatte Recht. Für das Progressive haben sich damals eher die weißen Hippies interessiert, und Don war total experimentell. Ich will nicht voreingenommen sein, aber was die sogenannte ›Black Music‹ heute angeht, hat sich da nicht viel geändert. Zumindest, was als R&B erfolgreich ist, klingt seit Jahren gleich. Ich hasse dieses konservative MTV-Zeug mittlerweile richtig.«

Abgesehen von einigen Rhythmen, die sie von ihrem Vater geklaut hat (»Da ist er richtig stolz drauf«), spielt der Familienverbund für Titiyo musikalisch keine Rolle mehr. »Wir sind nicht die Jackson 5, die sich nur trafen, um Musik zu machen oder um sich zu streiten«, lacht sie. »Wir leben alle in Stockholm und wenn wir uns sehen, wird gekocht. Neneh kocht am besten und unser Vater macht ein richtig gutes afrikanisches Sambal. Wenn es mit der Musik nicht mehr klappen sollte, machen wir einfach ein Restaurant auf.«

Titiyo *»Hidden« (Despotz Records / Cargo) bereits erschienen*

THE BIG PINK

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTO:** KATHRIN BRUNNHOFER

Blättern durch den Lärm, bis dass der Tunnelblick einsetzt: The Big Pink aus London steigern die Melodiösität von Shoegaze und die Entschiedenheit von Noise – aggressiv und repetitiv, aber nie macho.

Kaum sind My Bloody Valentine wieder aktiv, und kaum ziehen andere, jüngere Bands vermehrt die Wall of Sound aus Gitarren-Noise und Synthesizern hoch, spricht man in den Feuilletons schon von einem Shoegaze-Revival – auch im Zusammenhang mit The Big Pink. Robbie Furze will das aber nicht so stehen lassen. »Wir sind keine Shoegazer!«, sagt der Sänger, der früher mal Gitarrist bei Alec Empire war. Die ersten Singles von The Big Pink, »Too Young to Love« und »Velvet«, mögen zwar dieselben flächigen, großmütigen Melodien besessen haben, wie man sie von den Shoegaze-Protagonisten der späten Achtziger kennt. Doch an der Schwelle zum Dream-Pop à la Slowdive oder Ride verabschieden sich Furze und sein Kollege Milo Cordell, sonst Betreiber des Hipsterlabels Merok (Klaxons und Crystal Castles).

Stattdessen verfolgen The Big Pink ihr Noise-Konzept in Richtung Neunziger weiter. Hört man ihr Debütalbum »A Brief History of Love«, offenbart sich die drückende Düsternis von The Jesus and Mary Chain ebenso wie das brachial Elegische, mit dem die frühen Smashing Pumpkins oder auch Dinosaur Jr. Druck machten – immer schön den Bleifuß auf dem Verzerrerpedal. Das ist ein Sound, der derzeit wieder Anklang findet und Newcomer wie Darker My Love und Gliss ins Rampenlicht rückt. Was The Big Pink abgrenzt und auszeichnet, sind ihre Melodieführungen, die eingängiger kaum sein könnten und sich zu Ohrwürmern auswachsen. Damit sprengen sie den Kontext Noise und übertreffen selbst die Popaffinität des Shoegaze.

Die zwei Männer aus dem Ostlondoner Bezirk Shoreditch filtern ihre Melodien aus Feedback, Hall und Effekten heraus. »Wir kreieren minutenlangen Noise, organisch und aggressiv. Dann blättern wir quasi durch den Lärm, loopen und schichten ihn, auf der Suche nach dem entscheidenden Detail, aus dem wir dann zu einer Gesangsspur, einer Melodie oder einem Beat finden«, erklärt Furze. »Am besten funktioniert das in Katerstimmung, wenn der Tunnelblick einsetzt.« Kaleidoskopisch lassen The Big Pink dann die Emotionen einer Soul-Platte, den britischen Flavour der Stone Roses, den Groove einer Timbaland-Produktion, metallischen Industrial oder psychedelischen Zeitgeist einfließen. Der Ursprung im Noise ist so nur noch schwer auszumachen.

Sebastian Hammelehle benutzte in Spex #322 für die amerikanische Band Health den Begriff ›Non-Macho-Noiserock‹. Das ließe sich auch auf The Big Pink übertragen. Furze und Cordell kokettieren mit der Andeutung, machen sich am Unkonkreten fest und legen dabei die Vielheit der Möglichkeiten offen – sogar, wenn sie keine Musik machen: Ein Foto, im Vice-Magazin, zeigte die beiden in einen Kuss vertieft. Das Gerücht, Furze und Cordell verbinde ein viel zärtlicheres Band als das unzähliger gemeinsam durchzechter Nächte, wurde noch durch viel intimere Schnappschüsse angeheizt: Robbie nackt, Milo als Bondage-Paket verschnürt, Robbie entblößt mit Milos Hand auf seinem besten Stück. »Wir wollen niemandem etwas beweisen oder eine Kontroverse lostreten«, lacht Furze, dem im letzten Jahr auch schon eine Affäre mit Lily Allen nachgesagt wurde. »Wir sind weder schwul, noch sind wir das männliche Pendant zu t.A.T.u. Wir fühlen uns einfach nur sehr wohl in unserer Haut.«

The Big Pink *»A Brief History of Love« (4AD / Beggars) bereits erschienen*

EDITION DEUTSCHER FILM

50 MEISTERWERKE DES DEUTSCHEN KINOS

Zum 60-jährigen Bestehen der Bundesrepublik Deutschland und zum 20-jährigen Jubiläum des Mauerfalls präsentieren Arthaus und KulturSPIEGEL die »Edition Deutscher Film« mit 50 ausgewählten Meisterwerken aus den Jahren 1924 bis 2009.

01 DER LETZTE MANN 02 METROPOLIS 03 M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER 04 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS 05 DIE SÜNDERIN 06 DER UNTERTAN 07 DER VERLORENE 08 DES TEUFELS GENERAL 09 DIE HALBSTARKEN 11 ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG 10 DAS MÄDCHEN ROSEMARIE 12 DIE BRÜCKE 13 DER JUNGE TÖRLESS 14 SPUR DER STEINE 15 ROTE SONNE 16 KATZELMACHER 17 AGUIRRE, DER ZORN GOTTES 18 DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA 19 LINA BRAAKE 20 DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM 21 IM LAUF DER ZEIT 22 NORDSEE IST MORDSEE 23 DEUTSCHLAND IM HERBST 24 DIE EHE DER MARIA BRAUN 25 DIE BLECHTROMMEL 26 DAVID 27 LILI MARLEEN 28 THEO GEGEN DEN REST DER WELT 29 DIE BLEIERNE ZEIT 30 DAS BOOT – DIRECTOR'S CUT 31 CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO 32 DIE WEISSE ROSE 33 FITZCARRALDO 34 STAMMHEIM 35 DER HIMMEL ÜBER BERLIN 36 OUT OF ROSENHEIM 37 JENSEITS DER STILLE 38 DIE INNERE SICHERHEIT 39 DIE STILLE NACH DEM SCHUSS 40 DIE UNBERÜHRBARE 41 GOOD BYE, LENIN! 42 GEGEN DIE WAND 43 ALLES AUF ZUCKER! 44 DER FREIE WILLE 45 SEHNSUCHT 46 VIER MINUTEN 47 WER FRÜHER STIRBT, IST LÄNGER TOT 48 AUF DER ANDEREN SEITE 49 YELLA 50 SO GLÜCKLICH WAR ICH NOCH NIE

ARTHAUS BESONDERE FILME

KINOWELT HOME ENTERTAINMENT – A DIVISION OF KINOWELT GMBH · MEHR UNTER WWW.EDITION-DEUTSCHER-FILM.DE

JAHDAN BLAKKAMOORE
GEBETE AUS DEM SOUNDSYSTEM

Der Sound der gelebten Diaspora: Mit acht Jahren kam Jahdan Blakkamoore als illegaler Immigrant aus Guyana in die USA. Sein Debüt »Buzzrock Warrior« beweist mit honigsüßem kreolischen Singsang und Verzicht auf Machoposen ein global erweitertes Riddim-Verständnis.

TEXT: JONATHAN FISCHER **FOTO:** AXEL DUPEUX

Wer Jahdan Blakkamoores Musik verstehen will, der muss Brooklyn verstehen. Muss sich die Reggae-Soundsystems vor Augen halten, die hier seit Jahrzehnten in Parks und Industriebrachen gegeneinander antreten, die »Música y Sonido«-Läden, aus denen der neueste Cumbia-Crossover tönt, und nicht zuletzt die kleinen Kellerstudios, in denen lokale Produzenten Hiphop mit Reggae, Dubstep, Latin und Bhangra mischen, kurz: Beats basteln, denen man die multikulturelle Nachbarschaft anhört – als Ausdruck einer alltäglich gelebten Diaspora.

Auf diesem Nährboden ist auch Jahdan Blakkamoores Album »Buzzrock Warrior« gewachsen: Die Produzenten Matt Shadetek und DJ Rupture hatten den Sänger schon länger im Ohr, liebten seine jamaikanisch geprägten Gastspiele auf Hiphop-Nummern von Afu-Ra und Dead Prez oder auf Smif-N-Wessuns berüchtigter Hymne »Sound Bwoy Bureill«. Sie wussten, wie sein honigsüßer Gesang jedem noch so profanen Soundsystem-Clash eine mythische Note verleihen konnte. Der Mann würde die ideale Stimme für ein Mixtape abgeben. Zumal die beiden weltgereisten Klangbastler gemeinsam mit DJ-Kollege Geko Jones als Dutty-Artz-Kollektiv genau das zusammenschnüren wollten, was sie in den Metropolen, Favelas und Townships gesammelt hatten: alternative, experimentelle Spielarten globaler Tanzmusik. Mit Brooklyn als Homebase und Reggae als erdendem Faktor. Schließlich gilt der New Yorker Stadtteil neben Brixton als Hauptumschlagplatz für jamaikanische Riddims, verhilft ein beständiger Nachschub an Kassetten und Vinylplatten aus Kingston der lokalen Szene zu einem Eigenleben, das die Talkover- und DJ-Techniken ihrer alten Heimat in den Hiphop überführt. Im Laufe der Geschichte wurden auf diese Weise in Brooklyn zahlreiche Bastarde hervorgebracht, von Reggae-Rap bis zu Digi-Ragga und Shaggys Dancehall-Pop.

»Buzzrock Warrior« aber dreht die Schraube noch ein wenig weiter. Aus dem Mixtape erwuchs die Idee, mit dem Produzenten-Trio im Brooklyner Kellerstudio ein eigenes Album aufzunehmen. Dubstep, Grime und Electrocumbia funkeln da neben klassischen One-Drop-Rhythmen im Mix – als körnige Gegenstücke zu den feingeschmirgelten, dunkelsouligen Melodien, mit denen Jahdan die klassische Aura von Singjays wie Tenor Saw heraufbeschwört. »Ich lasse die Riddims immer erst tagelang auf mich wirken«, erklärt Blakkamoore in seinem sanften kreolischen Singsang. »Irgendwann reden sie zu mir wie Lebewesen – und ich antworte ihnen entsprechend.« Jahdans Präsenz, sein Gespür für melodische und emotionale Nuancen bezieht sich dabei nicht nur auf die Plattensammlung seiner Eltern – Peter Tosh, Bob Marley, Jimmy Cliff –, sondern auch auf seine Kindheit in Guyana, wo er bei seiner Großmutter, einer Klavierlehrerin, aufwuchs: »Meine Familie ist sehr kirchlich geprägt. Wenn wir nicht Gospel hörten, tanzten wir Kinder vor allem zu Calypso und Steel-Drum-Musik.« Das habe sein Gefühl für Akkordfolgen geprägt. Als Jahdan mit acht Jahren als illegaler Immigrant zu seinen Eltern nach Brooklyn zog, hatte er den Kopf voller Träume von Amerika und dessen Möglichkeiten. Und musste feststellen – davon kündet der autobiografische Song »Broken in Brooklyn« –, dass der Erfolg hart erkämpft und erlitten sein will.

Jahdan arbeitete jahrelang als Hausklempner an einer Schule, fuhr Botendienste, übernahm sogar Schichten in einer Telemarketing-Firma – alles, um bis zur nächsten Show zu überleben. Seine Songs hören sich oft an wie Selbstermunterungen, ja fast Gebete. »Get Hustlin'« etwa – wo er die eigene Kraft beschwört, die durch Konzentration, Aufrichtigkeit und einen gesunden Lebensstil genährt werden will. Jahdans Musik – »Ich stehe spirituell den Rastas nahe« – hat denn auch kaum etwas mit der machistischen Nabelschau zu tun, die den Hiphop und Teile des Dancehalls heute prägen. Besonders deutlich wird das in den Liebesliedern. Songs, die wie »Runaround« Respekt vor einer Frau bekunden, die die Karten offen auf den Tisch legt und einen One-Night-Stand zugunsten einer langfristigen Beziehung ablehnt. Nicht, dass Jahdan seine Vergangenheit – er feuerte bereits als 15-Jähriger mit wechselnden Soundsystems Battlereime durchs Mikrofon – verleugnen würde. Aber inzwischen mokiert er sich wie in »Earth Shaking« vor allem über die Egos der Kontrahenten: »Nimm ihnen ihre Halsketten und Pistolen, und sie haben nichts mehr zu bieten...«. »What You Know About This« zielt gar direkt auf die Ignoranz vieler Rapper, fragt sie, ob sie das Leben ihrer Zuhörer nur halb so ernst nehmen wie ihr eigenes. Eine Haltung, die Jahdan als Tribut an seinen Helden Bob Marley versteht: »Ich glaube daran, dass es sich lohnt, für mehr zu kämpfen als das bloße persönliche Wohlergehen.« Musik ist also immer noch die Waffe derjenigen, die sonst nichts besitzen. Das motiviert auch den Song »The General«. Hier singt Blakkamoore von den Drogendealern, die dank ihrer scheinbaren Macht überall in den Armenvierteln dieser Welt als Vorbilder gelten. »Sie werden als die Größten verehrt. Aber in Wirklichkeit sind sie selbst nur Puppen in einem großen Spiel, sie können jederzeit alles verlieren. Dann bleibt dem Menschen nur eines: Selbstrespekt.«

Jahdan Blakkamoore *»Buzzrock Warrior« (Gold Dust / Alive) bereits erschienen*

EVANGELISTA

TEXT: JENS BALZER **FOTO:** DINO DINCO

Gottesfürchtige Dissonanz: Die Amerikanerin Carla Bozulich und ihre Band Evangelista beschwören auf dem neuen Album »Prince of Truth« dramatisch durchlöcherten Industrial-Country und Gospel-Noise.

»I will never die / Take the pennies from my eyes / I am so old that I am new«. Bei ihren Konzerten schreitet sie gern in schwarzweißer Schuluniform auf die Bühne, aber an den bekniestrumpften Beinen trägt Carla Bozulich brutale Bergwanderstiefel. Sie sieht aus wie ein Mädchen, aber aus ihr singt die Stimme einer zornigen Frau. Sie singt. Sie singt nicht. Sie singt in Zungen. Es singt um sie herum, durch sie hindurch, es singt aus ihr heraus. Sie ist so neu, dass sie wie alt wirkt.

Bozulichs Karriere begann in den achtziger Jahren in der kalifornischen Punk- und Hardcore-Szene, 1996 war sie als Sängerin auf »Ball-Hug or Tugboat?« zu hören, dem ersten Soloalbum des Minutemen- und fIREHOSE-Gitarristen Mike Watt. In der Band Geraldine Fibbers glänzte sie als versierte Alternative-Country-Gitarristin. Aus dieser Zeit rührt auch ihre Freundschaft mit Nels Cline von Wilco, der immer wieder als Gast-Fingerpicker auf ihren Platten zu hören ist. »Evangelista« hieß das Werk, mit dem Bozulich schließlich vor drei Jahren als Solokünstlerin reüssierte; so nennt sie seither auch die Band, mit der sie – nach dem stockschwarzen »Hello, Voyager« aus dem Jahr 2008 – nun schon die zweite Platte aufgenommen hat: »Prince of Truth« darf getrost als ihr bislang bestes, farbigstes Werk bezeichnet werden. So findet man hier wieder die gewaltigen Feedbackflöze, die schon in »Hello, Voyager« langsam aufeinander zu strebten und sich dann knirschend gegenseitig zermalmten. Es gibt aber auch dramatisch zerlöcherten Industrial-Country zu hören wie in dem Stück »I Lay There in Front of Me Covered in Ice«. Oder man achte auf die stille, verzweifelte Blues-Etüde »You Are a Jaguar«, in der Bozulichs Stimme unter einer erbarmunglos voranshuffelnden Rhythmussektion fast tonlos tief drunten auf dem Klangboden winselt.

›Gospel Noise‹ nennt sie auf Nachfrage ihre Musik, und wirklich gibt es heute sonst wohl niemanden, der so gottesfürchtige Dissonanzen zu stricken vermag. Atemberaubend, wie der völlig unmelodische Krach in »The Slayer« sich zärtlich unter Bozulichs beschwörend-ritualisierenden Gesang schmiegt. Bestürzend, wie sich entsubjektivierte Elektrizität und große subjektivierende Geste hier unterstützen, rhythmisiert nur durch das hohle Geklopfe auf hallendem Metall. Vielleicht könnte man sagen: In den Arrangements auf dieser Platte erinnern Evangelista an die Einstürzenden Neubauten in ihren besten Zeiten. Gleichwohl gelingt Bozulich, was Blixa Bargeld längst nicht mehr schafft: Im romantisierenden Gesang nicht bloß das selbstermächtigte Ich-Ich-Ich zu zeigen, sondern die Unterwerfung unter ein Schicksal, das mächtiger ist als man selbst. Bozulichs Musik ist nicht bloß neo-expressiv, sondern im Gegenteil: großer Gospel. Noch im äußersten Zorn gesteht sie ihre Demut, Bedingtheit, ihre Geworfenheit in eine Welt, die sich ästhetischem Willen entzieht.

Wenn alles vorbei ist in ihren Konzerten, wankt sie mit dem Mikrofon durch den Saal, sucht nach Nähe, schmiegt sich an ihre Hörer, bedrohlich, verschmust, fast unerträglich offen. Oder sie kauert im Kniestrumpfsitz auf dem Bühnenboden, die Gitarre aufrecht im Schoß. Wie einem unfügsam kreischenden Tier krault sie ihr dann den elektrischen Nacken: ein kleines, böses, liebesbedürftiges Mädchen mit Fingern aus Stahl.

Evangelista *»Prince of Truth« (Constellation / Al!ive) bereits erschienen*

KARSTEN JAHNKE KONZERTDIREKTION GMBH

08.11.09 // Berlin

ARCTIC MONKEYS

+ SPECIAL GUEST:
Eagles of Death Metal

www.arcticmonkeys.com

FRANZ FERDINAND

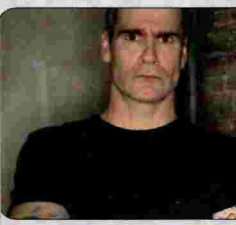
musikexpress.
piranha

20.11.09 // HAMBURG
24.11.09 // BERLIN
25.11.09 // DÜSSELDORF

LIVE.

SPECIAL GUEST: THE CRIBS

WWW.FRANZFERDINAND.CO.UK



an evening of spoken word with

HENRY ROLLINS

27.01.10 // MAINZ
28.01.10 // BERLIN
03.02.10 // BREMEN
04.02.10 // MÜNCHEN

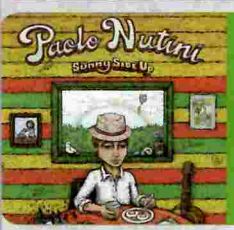
21.10.09 // BERLIN AUSVERKAUFT

SONIC YOUTH

intro

›the eternal‹ Tour 2009

plus spec. guest



in Kooperation mit x-why-z Konzertagentur

PAOLO NUTINI

14.11.09 // HAMBURG
15.11.09 // BERLIN
16.11.09 // KÖLN
23.11.09 // MÜNCHEN

kulturnews

THE CRIBS

17.11.09 // FRANKFURT
18.11.09 // STUTTGART

IGNORE THE IGNORANT

02.11.09 // HAMBURG
03.11.09 // KÖLN
06.11.09 // BERLIN

HOPE SANDOVAL & THE WARM INVENTIONS

in Kooperation mit x-why-z Konzertagentur

WHITE LIES

support:
Darker My Love

01.11.09 // KÖLN
02.11.09 // HAMBURG
07.11.09 // BERLIN
09.11.09 // MÜNCHEN

musikexpress.

01.11.09 // KÖLN
02.11.09 // BERLIN

THE DEAD WEATHER

VISIONS
kulturnews
laut.de

YO LA TENGO

intro

10.11.09 // BIELEFELD
19.11.09 // HAMBURG
22.11.09 // DÜSSELDORF
23.11.09 // BERLIN

GOGOL BORDELLO

12.12.09 // DRESDEN
13.12.09 // ERLANGEN
14.12.09 // KARLSRUHE

JONATHAN RICHMAN

15.10.09 // KÖLN
16.10.09 // HAMBURG
18.10.09 // SCHORNDORF

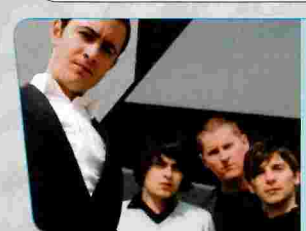
GRIZZLY BEAR

support: St. Vincent

10.11.09 // HAMBURG
11.11.09 // BERLIN
12.11.09 // MÜNCHEN
19.11.09 // KÖLN

spex
myspace

www.grizzly-bear.net & www.myspace.com/grizzlybear



EDITORS

VISIONS
piranha
Seducer

spec. guests: THE MACCABEES / WINTERSLEEP

31.10.09 // DORTMUND/VISIONS Anniversary
12.11.09 // KÖLN
17.11.09 // HAMBURG
20.11.09 // BIELEFELD
21.11.09 // BERLIN
22.11.09 // DRESDEN
29.11.09 // MÜNCHEN
30.11.09 // STUTTGART

DEVENDRA BANHART

01.12.09 // BERLIN
03.12.09 // HAMBURG

laut.de

JULIAN PLENTI

08.12.09 // KÖLN
09.12.09 // BERLIN

TICKETS: 01805 - 62 62 80* und 040 - 413 22 60 (Mo – Fr, 10 – 18 Uhr) www.karsten-jahnke.de
und an allen bekannten Vorverkaufsstellen. *(€ 0,14/Min. aus dem deutschen Festnetz, Mobilfunkpreise können abweichen)

TYONDAI BRAXTON
VON DER ANMUT DES MUSIKALISCH DENKENDEN GEISTES

Sein Vater, der Saxofonist Anthony Braxton, gehörte in den siebziger Jahren mit seinem Quartett zu den wichtigsten Gruppen des Freejazz. Er selbst strebt zwischen symphonischer Klassik, Jazz, Riffrock und Loop-Ästhetik seit gut zehn Jahren zu seiner ganz eigenen Form der Freiheit: Tyondai Braxton lässt virtuos und zutiefst musikantisch verschiedene Klangidentitäten sich gegenseitig ausleuchten – ohne Sampler und ohne MIDI-Software. Der Gitarrist und Komponist, der mit Veteranen der verdienten Gitarrencombos Don Caballero und Helmet auch die Band Battles bildet, lässt auf seinem neuen Soloalbum »Central Market« vor allem seiner Liebe zu Igor Strawinsky freien Lauf. Wo Strawinsky Volkslieder, Betrunkenenchöre und Pferdegetrappel mit fast cinemaskopischer Fasslichkeit überlagerte, collagiert Braxton die Klangikonen der Popmoderne.

TEXT: BJÖRN GOTTSTEIN **FOTOS:** EVA TUERBL

Er mache Musik nicht, um zu beweisen, wie cool und wild er sei, weicht Tyondai Braxton aus. Natürlich ist man versucht, die Persönlichkeit eines Künstlers aus seiner Musik herauszulesen. Man höre einem Stück doch an, ob der Komponist ein Arschloch ist, lautet eine alte Musikerweisheit. Tyondai Braxton wäre demnach extrovertiert, hibbelig und ein wenig überdreht. Der so Beschriebene ist da skeptisch. Er räsonniert, ob er vielleicht nicht doch so obsessiv und zwanghaft sei wie seine Musik und weicht dann doch lieber ins Allgemeine aus: »Das Manische einerseits, das Dunkle, Unheimliche andererseits, sind zwei Zustände, die wohl jedem Menschen vertraut sind.« Genau. Schließlich geht es hier nicht um Tyondai Braxton, sondern um eine Platte, die mit einem wenn nicht universellen, so doch mit einem durchaus objektiven Anspruch daherkommt. »Central Market« heißt Braxtons erstes Soloalbum seit sieben Jahren, und es geht nicht um tief Empfundenes, sondern um Strukturverwandtschaften und Klanggegensätze, um musikalische Dialektik und Konfrontationen.

Das klingt komplizierter als es ist. Denn zunächst einmal ist Tyondai Braxton immer noch jener besessene Instrumentalist, der Ende der neunziger Jahre die Idee des Ein-Mann-Orchesters revolutionierte. Qua ausgeklügelter Loop-, Effekt- und Pedal-Technik entstanden kaskadische Klangstürze, in die hinein er Gitarrenriffs, Keyboardklänge und Gesangslinien verwirbelte. Das klang damals roh und wild, war vor allem aber virtuos und zutiefst musikantisch gedacht. Noch heute, räsonniert Brixton, habe er das haptische Bedürfnis, zu wissen, wie es sich anfühlt, wenn man als Musiker ein Instrument spielt. Der physische Akt, die körperliche Geste ist der Ursprung allen Klangs. Daran hat sich bis heute nichts geändert. »Keine Samples, keine MIDI-Software«, wehrt Braxton sich gegen alles, was sich dieser Unmittelbarkeit in den Weg stellen könnte.

Auch auf der neuen Platte entstanden die Stücke aus einzelnen live gespielten Klangmomenten heraus, aus kurzen Motiven und Sequenzen, aus Soundeffekten und einer gelegentlichen Kantilene, die sich wie ein schwerer, schwebender Schleier über die Musik legt. Für »Central Market« hat Braxton all diese Elemente zunächst einzeln aufgenommen und nach dem Baukastenprinzip zu einem größeren Komplex zusammengesetzt. Der Unterschied zu früheren Arbeiten ist nun, dass es damit nicht getan war. Braxton hat Teile dieser akustischen Skizzen ausnotiert und dann mit einem Orchester eingespielt – einem ausgewachsenen Sinfonieorchester wohlgemerkt, mit fülligen Streichern, satten Holzbläsern und massivem Blech.

Nun ist klar, dass ein Symphonieorchester, das nicht einfach als samtener Klangteppich im Hintergrund herumwabert, sondern die Stücke gemeinsam mit Hauptinstrumenten wie E-Gitarre, Gesang und diversen Electronica trägt, den herkömmlichen Popbegriff sprengt. Braxton verwendet, so viel vorweg, hier kaum einmal einen Klang, den man so noch nicht gehört hätte; an innovativem Sounddesign ist er nicht interessiert. Es geht vielmehr um Klangkombinationen und Farbpaletten. Eine verspielte Klavierfigur, ein schmatzender Synthesizer-Bass, unbekümmertes Pfeifen, dramatische Blechbläser, eine pastorale Querflöte, melancholisch-tänzerische Streicher, eine militärische Trommel – das sind die Ingredienzen, auf deren Basis Braxton in »Opening Bell«, dem ersten Stück des Albums, ein weitläufiges, verspieltes Panorama entfaltet. Wann und wie die einzelnen Zutaten einsetzen, wie sie sich zueinander verhalten, das immer Überraschende und trotzdem nie Unwahrscheinliche daran, das obliegt der Schönheit des musikalisch denkenden Geistes, der Braxton nun einmal ist.

Dass es überhaupt zur Zusammenarbeit mit einem Symphonieorchester kam, dem jungdynamischen Wordless Music Orchestra, ist kein ausgesprochener Zufall. Als Sohn des Freejazz-Saxofonisten und Komponisten Anthony Braxton ist Tyondai seit jeher mit dem klassischen Repertoire vertraut. Zum anderen ist, wer nicht mit ›toten‹ und ›mechanischen‹ Samples arbeitet, sich aber gleichzeitig aus der Umklammerung der eigenen Möglichkeiten befreien möchte, auf Musiker aus Fleisch und Blut angewiesen. Und dann ist da noch jene unermessliche Liebe zu Igor Strawinsky, die Braxton lange hegt und hinlänglich ignoriert hatte und der er jetzt nicht mehr auszuweichen bereit war. Deshalb peitschen die Streicher auf »Central Market« rhythmische Hiebe, die an »Le Sacre du Printemps« erinnern, zeichnen die Bläser überkonturierte und überformte Melodien nach, die Strawinskys »Die Nachtigall« nachempfunden sind, kommt es zu gelegentlichen Turbulenzen, die auf die burlesken Zusammenstöße aus »Petruschka« zurückgehen. Tatsächlich ist »Petruschka«, Strawinskys verspieltes Ballett von 1911 über eine eifersüchtige Holzpuppe, in mehrfacher Hinsicht maßgebend. Der Titel des Albums geht auf das erste Bild des Balletts, eine belebte Jahrmarktsszene, zurück. Und wo Igor Strawinsky Volkslieder, Betrunkenenchöre und Pferdegetrappel mit fast cinemaskopischer Fasslichkeit überlagert, collagiert Braxton die Klangikonen der Popmoderne. Strawinsky hatte mit seinem heterophonen Ansatz unterschiedliche Stilebenen miteinander zur Synthese geführt und vor allem das Ländliche mit dem Urbanen in Einklang gebracht. Und genau darauf kann man Braxton festlegen, ja vielleicht sogar reduzieren, dass er nämliche unvereinbare musikalische Lebensräume ineinander aufgehen lässt. »You can't have the positive without the negative.« Das klingt nach einer großmütterlichen Weisheit, ist aber bei Braxton ästhetisches Prinzip.

Das Schlussstück, »Dead Strings«, wird von einem flatternden Drone grundiert. Scharfe, elektrisch aufgeladene Akkorde steigen in einer gestuften Sequenz abwärts, während aus der Ferne ein Walgesang-ähnlicher Diskant einsetzt. Für Braxton sind das drei Klangentitäten, die sich gegenseitig widersprechen und eben deshalb ausleuchten, die erst durch die Konfrontation mit gegenläufigem Material lebendig werden. »Dead Strings« endet als düsteres Inferno, gewaltig dräuend, als eine Art Apotheose, die man wohl auch als Zusammenbruch des Marktes verstehen können soll. Natürlich habe er diesen dunklen, unheimlichen Vibe gesucht, erklärt Braxton. Aber das Stück sei in seiner Launenhaftigkeit doch auch eine Parodie seiner selbst. Beängstigend und lustig zugleich. Daher rührt wohl auch der Objektcharakter dieser Musik, dass Braxton jede Eigentlichkeit vermeidet, sondern sich dialektisch durch die Klangtypen arbeitet. Oder anders gesagt: Wer »mir geht es nicht gut« und gleichzeitig »mir geht es prima« sagt, schafft einen Bedeutungsrahmen, in dem es vollkommen irrelevant ist, wie es diesem jemand geht. Es geht um das »so gehen« an sich.

»YOU CAN'T HAVE THE POSITIVE WITHOUT THE NEGATIVE« – ES KLINGT WIE EINE ALTE WEISHEIT, IST ABER BEI BRAXTON ÄSTHETISCHES PRINZIP

Man muss sich diese Musik wie eine abwechslungsreiche Landschaft vorstellen. Die langsameren Stücke, darunter das kurze »Unfurling«, gleichen surrealistischen Gemälden, die viel Raum lassen zwischen den vereinzelten und weitgehend beziehungslosen Klangobjekten. Die meisten Stücke bilden jedoch urbane Kulissen, schnelle, hektische und stressige Stücke, durch deren aufgeschossene Klangfassaden der Hörer hindurcheilt. Diese Stücke haben, dem Orchester, der Electronica und dem rührenden Kazoo zum Trotz, vor allem etwas mit Rock zu tun, mit filigranen Gitarrenriffs und schweren Beats. 2003 hatte Braxton die Band Battles in New York gegründet, gemeinsam mit Veteranen ehrwürdiger Gitarrenbands wie Don Caballero und Helmet. Die langjährigen Experimente mit Battles haben Braxtons Klangsprache ganz sicher geprägt, auch wenn gerade er, vice versa, der Band mit seiner Stimme und den kantigen Loops einen unverwechselbaren Sound verliehen hat, der sie aus hunderten heraushebt.

Eine Frage bleibt am Ende offen: Muss man diese Musik mögen? Das Sounddesign ist grell und aggressiv. Die Stücke sind laut und verfahren. Der gelegentliche Gesang ist emphatisch und abstrakt. Man kann Braxton vielleicht am ehesten mit dem jungen Brian Eno vergleichen, der auf Alben wie »Another Green World« aus ganz anderen Überlegungen heraus zu ganz ähnlichen Ergebnissen kam. Wie sich auch Eno Ende der Siebziger von einer geschmäcklerischen Wertigkeit loszusagen versuchte, richtet sich die Virtuosität von »Central Market« an denjenigen Hörer, der Musik zu schätzen weiß, deren Überzeugungskraft aber nicht entwaffnender, sondern methodischer Natur ist.

Tyondai Braxton *»Central Market« (Warp / RTD) bereits erschienen*

CD #87

I. Mark Pritchard »3/4 Heart (Original by Balil – Black Dog Productions)« *(Warp Records / RTD)* **II. Bad Lieutenant »Sink or Swim«** *(Triple Echo / Coop / Universal)* **III. Yoko Ono Plastic Ono Band »Watching the Rain«** *(Chimera Music / Indigo)* **IV. Titiyo »Awakening«** *(Despotz / Cargo)* **V. Jahdan Blakkamoore »The General«** *(Gold Dust Media / Alive)* **VI. Fauré Quartett »Between the Bars«** *(Universal Music Classics & Jazz)* **VII. David McAlmont and Michael Nyman »Take the Money and Run«** *(MN Records / Alive)* **VIII. Tyondai Braxton »Uffe's Woodshop«** *(Warp Records / RTD)* **IX. Chuckamuck »Jagen Schmagen«** *(Staatsakt / RTD)* **X. Hope Sandoval & The Warm Inventions »Trouble«** *(Nettwerk / Soulfood)* **XI. BLK JKS »Standby«** *(Secretly Canadian / Coop / Universal)* **XII. Volcano Choir »Island, IS«** *(JagJaguwar / Cargo)* **XIII. Bassekou Kouyate & Ngoni ba »Musow – For Our Women«** *(Outhere / Indigo)* **XIV. Sally Shapiro »Jackie Jackie (Spend this Winter with Me)«** *(Permanent Vacation / Groove Attack)* **XV. Erobique und Jacques Palminger »Nett«** *(Staatsakt / RTD)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach — Illustration: Patrick Klose

spex

VORSPIEL FÜR: *STUART PRICE*

»DER NAME KLANG FRANZÖSISCH UND GEHEIMNISVOLL ...«

Dieser Mann hört auf so viele Pseudonyme, wie Katzen Leben haben. Eines davon, Thin White Duke, hat er Madonna zu verdanken, und die verdankt ihm mit »Hung Up« einen ihrer größten Aerobic-Erfolge. Stuart Price ist Hit-Produzent, für Seal genauso wie für Frankmusik oder The Killers, seine Remixe adeln ihre Originale. Mit der Band Zoot Woman setzte er seinem Faible für die Musik der Achtziger 2001 ein Denkmal mit prophetischer Wirkung. Inzwischen sind die Achtziger überall salonfähig, und Zoot Woman veröffentlichen ihr drittes Album. Beim Vorspiel rutscht der assoziationsbegabte Wahllondoner, vom Quizfieber angesteckt, unruhig hin und her. Ehrgeiz und Spieltrieb sind stärker als der Mittagshunger, der aus seinem Magen knurrt.

INTERVIEW UND MUSIKAUSWAHL: WIBKE WETZKER UND MARTIN HOSSBACH **FOTOS:** NORMAN KONRAD

Zoot Woman

»Just a Friend of Mine«

(aus dem Album »Things Are What They Used to Be«, Snowhite, 2009)

Unser Autor Harald Peters stellte vor kurzem in Spex fest, dass Zoot Womans erstes Album, »Living in a Magazine« aus dem Jahr 2001 das erste Achtziger-Revival-Album nach der Jahrtausendwende war – ohne dass es zu der Zeit überhaupt schon ein Achtziger-Revival gegeben hätte.

Stimmt. Die Achtziger waren damals nicht gerade en vogue, sie wurden aber zu einem Fetisch für mich. Ich wollte die Leute damit schocken und sie vor den Kopf stoßen mit diesem Sound. Das Schlechteste, was man als Band machen kann, ist ja, sich nach dem Geschmack seines Publikums zu richten.

Heute klingen Zoot Woman wie der ganz normale Pop-Mainstream.

Weil die Referenzen, mit denen wir spielen, nicht mehr schocken, sondern Allgemeingut geworden sind.

Gibt es einen neuen obskuren Soundfetisch, den Sie für das neue Zoot-Woman-Album gewählt haben, um zu irritieren?

Nein. Mich fasziniert dieser Tage viel mehr die Dynamik innerhalb der Band. Adam Blake, mit dem ich als Paper Faces auch Remixe produziere, kenne ich noch aus Schulzeiten. Niemand war wichtiger für meine musikalische Entwicklung als er. Jetzt sehen wir uns über große Zeiträume hinweg nicht, denn wenn Zoot Woman touren, bleibe ich meist zu Hause in London, weil ich in andere Projekte involviert bin. Wenn ich dann mal bei einem Konzert anwesend bin, stehe ich inzwischen im Publikum, und Adam und sein Bruder Johnny konzentrieren sich auf ihr Ding. Das hat enorme Vorteile. Aus der Zuschauerperspektive fällt mir nämlich immer sofort auf, was man noch alles verbessern kann.

The Human League

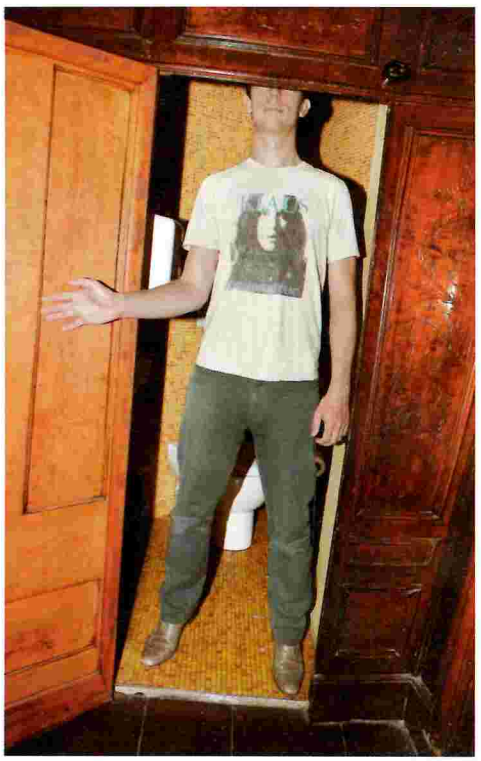
»Love Action (I Believe in Love)«

(aus dem Album »Dare«, Virgin, 1981)

»Love Action«, klar. Die B-Seite, »Hard Times«, ist auch fantastisch. Das Album »Dare« von The Human League habe ich akribisch seziert. Hier liegen die Wurzeln für »Darkdancer«, das zweite Album, das ich 1998 unter dem Pseudonym Les Rhythmes Digitales aufgenommen habe.

Was fasziniert Sie an Human League?

Das Gesamtkunstwerk. Da gehört der Look genauso dazu wie der Sound. Jeder in der Band achtete sehr auf sein Aussehen, man trug Kleidung, nicht weil sie bequem war, sondern weil sie toll aussah. 1998 war das ganz anders. Mo' Wax, Unkle, Goldie, The Chemical Brothers – das waren alles Typen, die Armeekleidung und Bathing-Ape-T-Shirts trugen: betont casual, sehr maskulin. Man könnte sagen, Drum & Bass, Triphop, Bigbeat und auch Grunge killten das Fantastische im Pop. Als ich »Dare« von Human League zum ersten Mal hörte, war das ein Erweckungserlebnis. Die Musik klang so neu, avancierter noch als Daft Punk! Ich tauchte total in die Achtziger ab. Das ging so weit, dass ich im Freundeskreis erwähnte, ich würde gerade total auf Nik Kershaw abgehen – je mitleidiger oder angewiderter die Blicke, desto sicherer war ich mir, dass ich mich auf der richtigen Fährte befand. Ich rief Kershaw an und nahm mit ihm »Sometimes« auf, ein



Stück, das heute noch immer wunderbar klingt – ganz im Gegensatz zu Kershaws altem Hit »The Riddle«, haha!

Der Sänger von Human League, Phil Oakey, besitzt eine der prägnantesten Stimmen der achtziger Jahre: melancholisch und emotionslos zugleich, losgelöst, kalt – wie die von Johnny Blake bei Zoot Woman.

Die beiden haben wirklich recht ähnliche Stimmen. Und beide sind merkwürdige Charaktere: Man weiß bei Johnny nie, wo er gerade ist, selbst wenn er neben einem sitzt. Er ist in Gedanken, wirkt oft sehr abwesend. Als ich Oakey traf, hatte ich genau das gleiche Gefühl – als käme er von einem anderen Planeten. Das überträgt sich auf die Stimme. Phil und Johnny singen beide relativ flach, geradlinig. Und wenn dann ein kleiner emotionaler Ausbruch zu vernehmen ist, eine minimale Stimm-Modulation, dann verstärkt das urplötzlich die Wirkung und wird zum Event!

David Bowie

»Station to Station«

(aus dem Album »Station to Station«, Virgin, 1976)

Bowie, »Station to Station«. Ich dachte erst, es sei »Moskow Diskow« von Telex – ein wahnsinnig guter Song! Bowie ist ein Künstler, den ich sehr gerne mögen würde …

… aber?

Es fällt mir schwer. Mir gefällt seine Herangehensweise oft viel mehr als das Ergebnis. Am meisten mag ich ihn auf »Young Americans« aus dem Jahr 1975 – dort war er, wie soll ich sagen, am weitesten entfernt von sich. Die Alben »Low« und »Lodger« von '77 bzw. '79 waren sicherlich viel experimenteller und anspruchsvoller, aber Luther Vandross als Backing Singer zu nehmen – so wie bei »Young Americans« –, das war schon ganz weit vorne. Bowie suchte sich immer Spitzenmusiker. Apropos Vandross: Ich habe aus gut informierter Quelle erfahren, dass Bowie Vandross ins Studio bestellte und ihn bat, nach seinen Vorgaben das komplette Album als Lead Vocalist einzusingen. Bowie nahm sich die Aufnahmen und studierte zwei Wochen lang Vandross' Phrasierungen, bevor er die Songs selbst einsang. Bowies Stimme, wie wir sie auf dem Album hören, ist also eins zu eins nach Vandross modelliert. Visionär!

Obwohl Sie Bowie nicht besonders mögen, benutzen Sie für viele Ihrer Remixe ein Pseudonym von ihm: ›Thin White Duke‹. »Station to Station« beginnt mit diesen Worten: »The return of the Thin White Duke«.

Ja, das war Madonnas Idee. Sie nannte mich so, weil ich aufgehört hatte zu essen.

Aufgehört zu essen?

Ja, ich war 2001 als Keyboarder mit Madonna auf ihrer »Drowned World«-Tour und magerte sehr ab. Warum? Ich arbeitete einfach sehr viel. Ein Schokoriegel pro Tag reichte mir. Und ich schlief auch nur so viel wie gerade eben nötig. Die Woche hatte einfach zu wenig Tage, und ich machte folgende Rechnung auf: Wenn ich in 20-Stunden-Zyklen leben würde, zehn Stunden schlafen, zehn Stunden wach sein, käme ich auf acht Tage pro Woche statt sieben! Ich zog das drei Monate lang durch. Und siehe da: Ich schaffte enorm viel. Am Ende dieses Experiments war ich aber total ausgemergelt. So kam Madonna auf den Spitznamen, den ich dann ab dem Remix, den ich 2002 für Felix da Housecats »Silver Screen Shower Scene« machte, als Alias benutzte. Auch und gerade weil ich in jenem Remix einen neuen Sound für mich erfand: die Bassgitarre enorm noch vorne mischen, obwohl das Genre ›Dance‹ heißt.

Sie wählen also immer einen neuen Künstlernamen, wenn der Sound ein neuer ist?

Genau. Unter dem Namen Paper Faces benutze ich Elemente von Chicago-House und Detroit-Techno, Thin White Duke ist melodischer, Les Rhythmes Digitales wiederum bezieht sich auf The Human League und so weiter. Außerdem gefällt es mir, wenn die Hörer nicht gleich wissen, wer einen Remix gemacht hat. Ich möchte, dass ein Remix der Musik wegen gefällt – und nicht, weil ihn Stuart Price gemacht hat.

Sie haben unzählige Remixaufträge erfüllt. Wie lange benötigen Sie für einen Remix?

Drei Stunden.

Das ergibt einen ordentlichen Stundenlohn.

Na ja, manchmal dauert es eine Woche, um auf diese eine gute Idee zu kommen, die ich dann innerhalb von drei Stunden umsetze. Wenn die Idee dann aber da ist, dauert es wirklich nur drei Stunden.

Wie arbeiten Sie als Produzent anderer Bands? Sie haben unter anderem Alben von Madonna, den Killers und kürzlich erst das im nächsten Jahr erscheinende Album der Scissor Sisters produziert.

Ich würde sagen, ich weiß, wann ein Song gut ist und keinerlei Bearbeitung mehr bedarf – das ist eigentlich meine wichtigste Rolle. Bei Zoot Woman ist es so: Adam und Johnny fummeln ewig an bereits fertigen Songs rum. Ich hingegen bin kein Perfektionist und finde es immer mühsam, mit solchen Typen zusammenzuarbeiten. Ich wünschte mir, Perfektionisten würden ihre Zeit nutzen, um anderes, Neues zu kreieren. Der Charme eines Demos ist oft immens. Oft sind Demos schon besser als ausproduzierte Songs. Und genau das muss jemand einer Band sagen. Das ist meine Aufgabe. So kann ich helfen, ›Demo-itis‹ zu heilen. Außerdem animiere ich Bands, Zufälle und Fehler zuzulassen. Und: Ich bin ein sehr schlechter Sänger, deswegen kann ich gut mit Sängern zusammenarbeiten. Ich singe ihnen etwas vor, und es klingt furchtbar. Aber die Richtung stimmt – und so ist es ein Leichtes für den ›Profi‹, meine Vorlage zu etwas Besserem zu formen, ohne dass Konkurrenzdruck entsteht.

Stardust

»Music Sounds Better with You«

(von der 12-Inch »Music Sounds Better with You«, Roulé, 1998)

Chaka Khan, hahaha!

Das ist nicht Chaka Khan, aber Sie liegen dennoch richtig: das prägende Sample in dem Stück stammt von ihrem Hit »Fate« von 1981.

Genau. Lustig, dass Sie mir Stardust vorspielen. Ich unterhielt mich kürzlich erst mit Jake Shears von den Scissor Sisters darüber: Als »Music Sounds Better with You« herauskam, befand ich mich gerade für zwei Wochen auf Ibiza. Das Stück schlug voll ein, die Reaktionen waren un-glaub-lich! Ich für meinen Teil dachte, es habe an den Unmengen von Ecstasy gelegen, die ich geschluckt hatte, und an dem tollen Club, in dem ich stand, als ich den Song zum ersten Mal hörte. Aber Jake ging es damals genauso. Dieser Track hat einfach alles und jeden weggehauen. Dass Thomas Bangalter als Stardust nach seinen Hits mit Daft Punk, »Da Funk« und »Around the World«, noch mal eine Schippe drauflegen

konnte, ist unglaublich. Dieser Song veränderte House und seine Produktionsweisen.

Auch Sie wurden damals von der French-House-Welle gepackt. Sie gaben als Les Rhythmes Digitales und als Musiker mit Ihrem Alias Jacques Lu Cont vor, Franzose zu sein. Wikipedia gibt noch heute Paris als Ihren Geburtsort an.

Letzteres hat, wie im Zusammenhang mit The Human League erwähnt, eher damit zu tun, dass mich Fantasiewelten reizen. Ich wuchs nun mal nicht wie Goldie in einem coolen Viertel Londons auf, und ich konnte nicht behaupten, dass ich mit Rap aufgewachsen und B-Boy sei. Ich kam aus dem harmlosen Reading! Deswegen gab ich mir Mitte der Neunziger diesen Namen, Jacques Lu Cont – er klang französisch und auch ein bisschen geheimnisvoll. Außerdem ist ›cunt‹ im Englischen ein ziemlich vulgäres Wort – und »Lu Cont« sprach ich wie ›The Cunt‹ aus. Sie müssen entschuldigen. Ein dummer Jungenwitz! Aber das war gar nicht Ihre Frage.

Unsere Frage war viel öder: Ob Sie sich von French House beeinflusst fühlen.

Ich glaube nicht. Sicher muss man den Franzosen dankbar dafür sein, dass sie House eine Frischzellenkur verpassten und dieses Genre wiederbelebten. Aber mich haben viel mehr Ibiza und der Sound, der auf dieser Insel Ende der Neunziger lief, geprägt. Oh Gott: Ich hätte niemals gedacht, dass ich so etwas jemals sagen würde. ›Ibiza‹ war eigentlich immer ein Schimpfwort für mich. Aber: Es war damals einfach die Insel, auf der in den Clubs die beste, neueste, heißeste, kompromisslos-kickendste Musik der Welt lief – zu absurden Tages- und Nachtzeiten! Diese Energie übertrug sich auf meine Produktionen.

Madonna

»Ray of Light«

(aus dem Album »Ray of Light«, Warner, 1998)

Madonna, aus ihrer Prä-Price-Phase.

Wussten Sie, dass der Song auf einem Song namens »Sepheryn« basiert?

Nein.

Der Song wurde von der Band Curtiss Maldoon geschrieben, Typen aus dem Deep-Purple-Umfeld. Die Nichte eines der beiden Komponisten nahm den Song in den Neunzigern mit William Orbit neu auf. Orbit wiederum spielte Madonna diese Version vor, und sie – jetzt kommen wir zu einer der großen Qualitäten Madonnas, aufgepasst! – hörte das Potenzial heraus, das in diesem Song steckte. Sie sagte zu Orbit: »Lass uns das genau so benutzen und daraus einen neuen Song schreiben.« Madonna ist nicht subtil, das ist ihr großes Geheimnis. Auf sie trifft der Satz zu: »Talent borrows, genius steals« – was manche Oscar Wilde, manche Picasso und manche Morrissey zuschreiben. Und sie hat Recht: Man sollte mit seinen Referenzen offensiv umgehen und nicht versuchen, clever und subtil zu sein, um fremde musikalische Einflüsse zu verstecken.

Und so gingen Sie dann auch bei Madonnas »Hung Up« vor?

Genau. Ich fuhr eines Nachts nach Hause. Ich hatte in Manchester oder Liverpool als DJ aufgelegt und im Auto auf der Rückfahrt irgendeinen Radiosender eingestellt, der ausschließlich Hits spielte. Und plötzlich kam »Gimme! Gimme! Gimme! (A Man after Midnight)« von ABBA. Mir war sofort klar, dass man daraus einen Mega-Clubhit machen konnte. Zuhause angekommen, sampelte ich noch in derselben Nacht das ABBA-Stück, baute einen Track drumherum und testete ihn am nächsten Abend als DJ sofort aus. Die Resonanz war enorm. Madonna und ich waren zu der Zeit noch nicht übereingekommen, zusammen ein Album zu schreiben – damals, im Jahr 2004, war ich noch musikalischer Direktor ihrer »Re-Invention«-Welttournee. Madonna arbeitete an einem Film, in dem eine Szene in der New Yorker Disco Studio 54 spielen sollte. Sie sagte zu mir: »Ich brauche einen Song, der wie ABBA auf Acid klingt.« »Moment mal«, dachte ich mir sofort. »Ich hab da was!« Madonna leuchtete das sofort ein, und drei Stunden später war alles im Kasten.

Sie hatten mit »Hung Up«, wenn man alles zusammennimmt, Ihren bislang größten Hit.

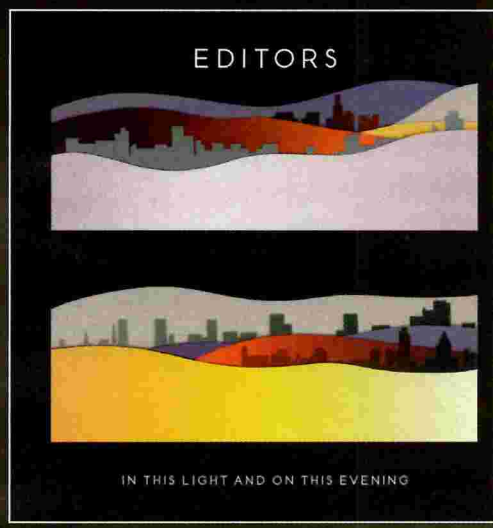
Stimmt. Madonna hatte mich eigentlich schon bei ihrem Vorgänger-Album »American Life« gebeten, einen Song beizusteuern – doch damals beging ich einen Fehler.

Welchen?

Nun ja. Es gibt diesen Film, »Downtown 81« von Edo Bertoglio, mit und über Jean-Michel Basquiat. In einer Szene tanzen ungefähr sechs Leute in einem Club in der Lower East Side. Madonna bat mich, den Film anzuschauen: »In dieser Disco-Szene, da läuft ein Song: So etwas will ich von dir haben.« Ich guckte mir den Film an und dachte: »Was meint sie? ›Rapture‹ von Blondie? Ja klar, kenne ich.« Ich verbrachte Tage damit, Instrumentals zu schreiben, die so ähnlich klangen wie »Rapture«. Madonna aber war nicht zufrieden. Sie wollte »Rapture« haben – und nicht etwas, was nur ›so ähnlich‹ klang. Damals verstand ich sie noch nicht. Heute verstehe ich sie besser.

Zoot Woman *»Things Are What They Used to Be« (Snowhite / Universal) bereits erschienen*

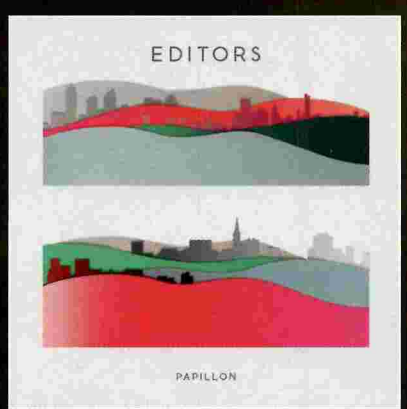
EDITORS



New Album **IN THIS LIGHT AND ON THIS EVENING**

Produced by Flood

Out 09.10.09 (CD · CD Limited · LP · DL)



Single **PAPILLON**

Out now

(4 Track Digipack CD incl. 3 unreleased Tracks · DL)

25.09. Berlin, Maria
26.09. Hamburg, Reeperbahn Festival
12.11. Köln, E-Werk
17.11 Hamburg, Große Freiheit
20.11. Bielefeld, Ringlokschuppen
21.11. Berlin, Columbiahalle
22.11. Dresden, Reithalle
29.11. München, Tonhalle
30.11. Stuttgart, Longhorn

Booking: Karsten Jahnke

[PIAS]GERMANY

weitere infos & tourdates:
www.piasgermany.de · www.myspace.com/piasgermany

SPEX-GESPRÄCH: *YOKO ONO*

»... oder ob man tatsächlich zum Hammer greift.«

Sie ist ganz klein und zierlich, und man sieht ihr von Angesicht zu Angesicht die 76 Jahre nicht an: Yoko Ono, Konzeptkünstlerin von Weltrang und umstrittene Musikerin, veröffentlicht zum ersten Mal seit 1973 mit »Between My Head and the Sky« ein neues Album ihrer Plastic Ono Band. Diese ist in neuer Besetzung wiederauferstanden. Gemeinsam mit ihrem Sohn Sean Lennon versammelte sie eine Schar toller internationaler Musiker um sich – unter ihnen Cornelius und Erik Friedlander. Ihr eklektischer Pop klingt ebenso gegenwärtig wie relevant. Yoko Onos Timing ist perfekt: Die unermüdliche Kämpferin für den Weltfrieden nahm erst kürzlich auf der Biennale in Venedig neben John Baldessari den Preis für ihr Lebenswerk entgegen.

INTERVIEW: MAX DAX **FOTO:** MARKUS ALTMANN

Yoko Ono, in dem titelgebenden Song Ihres neuen Albums, »Between My Head and the Sky«, besingen Sie ein Café in Wien.

Das Café Klein ist ein kleines Kaffeehaus – vielleicht heißt es deswegen ›Klein‹? Freunde hatten es mir empfohlen. Auch Sie sollten dort unbedingt mal hingehen.

Warum, gibt es da guten Kuchen?

Der ist auch gut, aber darum geht es nicht.

Sie singen: »When I'm in Vienna / I go to Café Klein / All my friends are still sitting there / From the last century / Oh quick, get out from the back door like he used to / The soul eater's here again / Hey man, my friends are safe now«

Während der Nazi-Herrschaft war das Café Klein ein Ort, an den Juden flüchten konnten. Es gab in Wien eine Druckerwerkstatt, welche die Flüchtlinge mit gefälschten Pässen versorgte. Um an einen solchen Pass zu gelangen, ging man ins Café Klein. Ganz wichtig waren das Hinterzimmer und die Hintertür, die eine Art Fluchtweg darstellte.

Sie sind Japanerin. Sie leben in New York. Warum taucht das Café Klein in einem Ihrer Songs auf?

Weil ich in diesem Song von Geistern singe. Den Geistern der Verfolgten. Das ist es ja: Als ich das Café Klein besuchte, spürte ich, wie die Geister zu mir sprachen.

In Ihrem Song »Healing« verweisen Sie auf Auschwitz als gewissermaßen offene Wunde – der Deutschen.

Ich spreche aber nicht nur von den Verbrechen der Nazis an den Juden. Ich singe in meinem neuen Song »Higa Noboru« auch von Hiroshima. Natürlich ist mir klar, dass ich mir Ereignisse herauspicke, die von jedem sofort erinnert werden, wenn nur der Name fällt. Damit kehrt man natürlich die riesige Mehrzahl all jener Verbrechen unter den Tisch, die nicht so leicht mit einem Bild zu verknüpfen sind. Jedes Land hat in der Vergangenheit eine furchtbare Erfahrung gemacht, die es zu überwinden gilt. Ich bin ein positiver Mensch. Als solcher bin ich gezwungen, die negativen Dinge zur Sprache zu bringen. Nur so können sie überwunden werden, geheilt werden.

Meinen Sie damit, dass der Mensch stets die Möglichkeit hat, Realität und Gegenwart zu erschaffen?

Der Mensch hat diese Möglichkeit, jeden Tag und jede Minute. Und der Künstler hat mit seinem Beruf sogar die Verpflichtung, dies zu tun. Nehmen Sie mein »Beat Piece«. Es besteht aus einem Satz: »Listen to a heartbeat.« Sie beeinflussen Ihre unmittelbare Gegenwart, wenn Sie die Anweisung befolgen.

Sie wurden berühmt mit Ihren »Instructions« – also Ihren Konzeptkunstarbeiten, die daraus bestanden, dass Sie dem Betrachter eine Handlungsanweisung gaben. Ihre bekannteste »Instruction« trägt den Titel »Hole to See

the Sky Through«: Die Anweisung lautet, ein Loch in ein Blatt Papier zu reißen, um durch dieses den Himmel zu betrachten.

Ganz genau. Für mich ist es nie darum gegangen, eine Barriere zwischen dem elitären Künstler und dem Betrachter zu errichten. Es gab Kunstwerke von mir, die bestanden aus der Anweisung, dass der Besucher der Ausstellung mein Kunstwerk verändern solle – etwa einen aus der Wand herausragenden Nagel hineinhämmern. Das war damals, in den Fünfzigern und Sechzigern, ein Sakrileg. Noch heute flippen die meisten Künstler aus, wenn man ihr Kunstwerk berührt – es hat unberührt zu bleiben bis in alle Ewigkeit. In einem Zustand ohne Berührung zu verharren, ist jedoch das Gegenteil von Lebendigkeit. Mit meinen »Instructions« wende ich mich direkt an den Betrachter, stelle ihm eine Aufgabe, die er hoffentlich auch ausführt.

Warum »hoffentlich«?

Weil Aktion Lebendigkeit bedeutet und es einen großen Unterschied macht, ob man eine Handlungsanweisung nur als Text betrachtet und sozusagen intellektuell verarbeitet oder ob man tatsächlich zum Hammer greift, eine Flasche zerschlägt und alle Scherben einzeln an zufällig ausgewählte Personen verschickt, die im eigenen Adressbuch stehen. Es markiert einen Unterschied. Etwas wird passieren. Man generiert Realität, wenn man eine Anweisung befolgt.

Hans Ulrich Obrist sagt Gleiches über Gesprächssituationen.

Und ich stimme ihm da zu. Auch ein Gespräch ist eben nicht einseitig, sondern beiderseitig, und am Ende gehen veränderte, aneinander gewachsene Menschen auseinander.

Sie haben die »Instructions«-Serie nie abgeschlossen, richtig?

Nein. Sie läuft weiter. Noch heute sind die meisten meiner Arbeiten »Instructions«.

Die Texte Ihrer neuen Songs, die Sie mit der neu formierten Plastic Ono Band aufgenommen haben, sind indes keine »Instructions«.

Nein, es wäre ja auch etwas dreist, wenn ich stets nur als Frau auftreten würde, die Anweisungen erteilt. Die Texte auf meinem neuen Album sind vielmehr geprägt von der japanischen Lyrikform des Haiku. Zwar halte ich mich nicht an den vorgeschriebenen Silbenrhythmus Fünf-Sieben-Fünf, aber ich wollte unbedingt mit einer poetischen Sprache die Zeit zum Stillstand bringen.

»Legen Sie die Matrix der Poesie über Twitter, und Sie haben Haiku 2.0 – einen weltweiten Standard für poetischen Gedankenaustausch.«

In Europa ist man zunehmend fasziniert von der ökonomischen Reimform der Haikus.

Haikus sind die reinste Form des Gedichts. Haiku bedeutet: In drei kurzen Sätzen sagen, was zu sagen ist. Ich beobachte sehr aufmerksam, wie sich Twitter, SMS und andere moderne Kommunikationsformen, die sich auch darüber definieren, dass eine festgelegte Zeichenzahl nicht überschritten werden kann, zu einem weltweiten Kurznachrichtenstandard entwickeln. Legen Sie die Matrix der Poesie über Twitter, und Sie haben Haiku 2.0 – einen weltweiten Standard für Gedankenaustausch mit der Zärtlichkeit und der Schönheit der Poesie. Malen Sie sich einmal die Möglichkeiten aus und wie es die Menschen verändern würde, wenn wir uns dieses kleine extra Bisschen Zeit nähmen und aus einer stinknormalen Textnachricht eine Botschaft mit lyrischer Grundierung herausarbeiteten. In allem, was ich tue, versuche ich eine lyrische, poetische Ebene einzubeziehen. Bereits mein Buch »Grapefruit« von 1964, das nur aus »Instructions« bestand, war von mir als Gedichtbuch angelegt. Meine »Instructions« sind lesbar als freie, weitergedachte Poesie.

1964 war Manhattan ein kreativer Schmelztiegel. Sie trafen auf alle Protagonisten der damaligen Zeit: George Maciunas, Andy Warhol, Jonas Mekas und viele andere mehr. Würden Sie sagen, dass Sie alle etwas Gemeinsames, Verbindendes haben?

Sie alle waren in meinen Augen wie Zen-Mönche. Sie alle haben in einem hohem Maße die Welt und das Leben verstanden. Die Art, wie sie mit dem Leben umgegangen sind bzw. noch gehen, deutet ganz klar darauf hin, dass sie dem Leben als Meditation begegnen.

Haben Sie etwas von diesen Männern gelernt?

Ich möchte andersrum fragen: Vielleicht haben sie alle von mir gelernt? Viele Menschen sind reflexhaft der Meinung, dass Frauen angesichts solch großartiger Männer nur vor Ehrfurcht erstarren können. Meist ist es jedoch genau umgekehrt, nur sind Frauen die leiseren Lehrer, sie drängen sich nicht in den Vordergrund, hinterlassen aber ihre unauslöschbaren Spuren in Sachen Weisheit und Achtsamkeit. Die Begründung hierfür ist ganz einfach: Nur Frauen können Leben geben. Aber verstehen Sie mich nicht falsch: Wir alle, John eingeschlossen, waren freie Individuen. Wir haben getan, was wir für richtig hielten, und von jedem gelernt, der uns etwas beizubringen imstande war. Ich wehre mich nur gegen die Grundannahme, dass Frauen stets von Männern lernen und nicht umgekehrt.

Trotzdem: War es nicht sonderbar, dass alle großen Köpfe Ihrer Generation zur selben Zeit am selben Ort waren?

Die Stadt schien damals wie ein Magnet zu wirken. Wir alle waren Magneten in einer magnetisierenden Stadt. Wir haben in den Sechzigern und Siebzigern Dinge erkämpft, auf die man heute selbstverständlich aufbaut. Es geht immer weiter und weiter und weiter.

Sie gehen auch immer weiter, kommen künstlerisch nie zum Stillstand. Woher beziehen Sie Ihre Inspiration?

Meine Liebe zum Leben gibt mir die Kraft und die Energie. Wenn man die Liebe als Antrieb wählt, ist es leichter, Kunst zu produzieren. Viele Leute werden Künstler, weil sie reich werden wollen oder weil sie denken, sie könnten berühmt werden. Das mag ihnen sogar gelingen. Aber ich bin felsenfest der Überzeugung, dass Liebe der beste Antrieb ist, um gute Kunst zu machen. Liebe ist so eine unglaubliche Kraft. Die Kraft liegt im Lächeln. Kommt einem, ganz generell gesprochen, die Liebe abhanden, dann wird man krank. Erst verliert man seine Identität, anschließend die Gesundheit. Die Leute lachen

immer, wenn ich so rede, aber ich glaube nun mal fest an die heilende Kraft der Liebe und an Liebe als Antrieb und Währung. Liebe ist eine sehr starke Währung. Auf alle Fälle ist Liebe eine stärkere Währung als Geld. Auch meine Kunst entsteht nicht als Beitrag zum Kunstmarkt, sondern um einen spirituellen Beitrag zu leisten. Die heilende Kraft, die auf diese Weise freigesetzt wird, wird sich in Weltfrieden manifestieren.

Eine interessante Theorie.

Das ist keine Theorie, das ist eine logische Schlussfolgerung.

Sie sprechen von der Zukunft. Was ist mit dem Leben in der Gegenwart?

Es ist nicht wirklich die Zukunft, von der ich spreche. Wovon ich spreche, passiert ja bereits hier und jetzt auf unserem Planeten. Wer sich in Einklang bringt mit den Schwingungen der Musik, wird nicht in den Krieg ziehen.

Nach 36 Jahren haben Sie – wenngleich in neuer Besetzung – die Plastic Ono Band wieder ins Leben gerufen. Wofür steht eigentlich das ›Plastic‹ im Bandnamen?

Ich wurde Ende der Sechziger nach Westberlin eingeladen, um hier ein Konzert zu geben. Ich dachte mir also: Da ich ja nun einmal eine Avantgarde-Künstlerin bin, muss ich mir etwas ausdenken, das weiter geht als ein Rockkonzert – das den Begriff des Konzertes bis zur Unkenntlichkeit erweitert.

So, wie Sie gemeinsam mit Lennon und dem Song »Revolution 9« den Begriff des Popsongs auf dem »White Album« der Beatles erweitert haben?

Genau. Ich stellte mir vor, dass ich zwar ein Konzert geben würde, aber statt mit Musikern aufzutreten, würde ich Bandmaschinen auf die Bühne stellen. Auf den Bändern sollte Musik sein, und ich würde die Bänder so abspielen, dass eine einmalige Klangcollage entsteht. Die Bandmaschinen, das war mein Plan, sollten in vier Plexiglas-Vitrinen gut sichtbar auf der Bühne stehen. Ich erzählte John von meinem Plan und zeigte ihm ein Modell, wie ich mir die Bühne vorstellte. John ging ins Badezimmer und kam mit ein paar Plastikhüllen zurück, in denen man Reisezahnbürsten aufbewahrt, und positionierte sie wie Figuren auf der Miniaturbühne. Da stand sie also vereint, die Plastic Ono Band. Eine undefinierbare Band, irgendwo zwischen Realität und Künstlichkeit. Ich wusste damals noch gar nicht, dass Kraftwerk Ähnliches mit ihren Robotern im Sinn hatten.

Das klingt so gar nicht nach der verkopften Theorielastigkeit, die man der Konzeptkunst gemeinhin andichtet.

Konzeptkunst bildet viel öfter, als man denkt, das Leben selbst ab. Konzeptkunst ist in den seltensten Fällen theoretisch.

War auch Ihr seinerzeit vielbeachtetes Internet-Projekt »Acorns« Konzeptkunst?

Selbstverständlich. Für einen Zeitraum von einhundert Tagen stellte ich täglich eine »Instruction« ins Netz. Das Projekt startete ich 1997. Für mich war es eine frühe Auseinandersetzung mit dem World Wide Web. Ich wollte es einfach nur einmal ausprobiert haben, stellte aber fest: Theoretisch kann ich mit dem Internet die ganze Welt mit meinen »Instructions« erreichen. Und wenn wir davon ausgehen, dass das Befolgen einer Anweisung den Menschen in seinem Innersten verändert, bedeutet ein Projekt wie »Acorns« ja nichts anderes, als die Welt potenziell zum Positiven zu verändern.

Ein Projekt wie »Acorns« kann man als frühe Form des Blogs begreifen, wobei das Internet selbst wie eine Anweisung auftritt: Jeden Tag hat Inhalt produziert zu werden.

Interessanterweise verdichtet sich Sprache scheinbar automatisch, wenn man sie wiederholt, ihr einen Rhythmus gibt. Beständiges Schreiben ist wie eine Meditation. Viele Leute denken ja, Meditation bedeute lediglich ›zu sitzen‹. Ich hingegen sage: Das Leben selbst ist eine einzige Meditation. Die Frage lautet: Wie sehr bin ich mir als Individuum dieser Tatsache bewusst? Lesen ist Meditation. Schreiben ist es vielleicht noch viel mehr. Achtsam spazieren zu gehen ist eine Form von Meditation. Die Art, wie ich esse, kann Meditation sein. Das Wesen der Meditation ist grob gesagt, dass man sich auf Schritt und Tritt bewusst macht, was man gerade tut. Wer derart meditierend durch die Welt geht, wird anderen nichts Schlechtes zufügen. In diesem Sinne ist Meditation für den Weltfrieden unerlässlich.

Weltfrieden ist ein großes Wort. Haben Sie keine Angst, an dem Vorhaben zu scheitern?

Ich möchte den Leidenden helfen. Ich habe ein großes Bedürfnis, geschundene Seelen zu heilen. Oft sitze ich nachts alleine in meinem Apartment am Central Park. Niemand ist dann in der Wohnung, es ist still. Und dann höre ich die Schreie der Frauen. Die Schreie der Frauen dieser Welt, die sich in ihrem Leid nicht anders zu helfen wissen, als zu schreien.

Die Schreie der Männer hören Sie nicht?

Die gibt es auch, aber ich höre die Schreie der Frauen. Vor allem im Mittleren Osten werden die Frauen teilweise so schlecht behandelt, dass es eine einzige Ungerechtigkeit ist. In meinem Song »Time for Action« von dem Album »Blueprint for a Sunrise« aus dem Jahr 2001 behandele ich genau diese Gewalt gegen Frauen. All die ungehörten Schreie der Frauen sind in diesem Song zu hören. Auch der Song »I Want You to Remember Me« von der selben Platte besteht aus lauter collagierten Aussagen geschundener und missbrauchter Frauen.

Ihr neues Album klingt, als käme es direkt aus der Zukunft. Zugleich klingt es nach dem New York der Achtziger. Wie viel Einfluss hatten Musiker wie Ihr Sohn und Produzent Sean oder Keigo »Cornelius« Oyamada?

Sean lud mich ein, auf einem Konzert seiner Band in Tokio zu singen. Ich dachte mir: Das ist mir zu anstrengend – den ganzen Weg nach Japan fliegen, nur um an einem Abend mit meinem Sohn in Tokio auf der Bühne zu stehen. Aber dann dachte ich mir: Sean bittet mich so selten um einen solchen Gefallen, also flog ich rüber. Wir gaben dieses Konzert, und es durchfuhr mich: Diese Musiker sind so talentiert! Die konnten richtig zuhören. Also ließ ich Seans Freunde aus Tokio einfliegen, und gemeinsam nahmen wir mein Album in New York auf. Ich muss dazu sagen, dass ich sehr darauf achte, die Entstehungsprozesse von Kunst und Musik nicht zu zerdenken. Ich mag es, wenn eine Aufnahme schnell über die Bühne geht. Daher lege ich Wert darauf, mit Musikern zusammenzuarbeiten, die wissen, was sie können und was sie tun.

Sie mögen es nicht, wenn Ideen verschwinden?

Ich muss meine Ideen festhalten, wenn ich sie habe. Meine Songs, meine Verknüpfungen basieren auf Ideen. Ich bin, was meine Musik betrifft, wie eine Regisseurin. Oft ergeht es mir so, dass ich in mir etwas spüre, das ich dann herauslasse. Der kreative Akt besteht dann also nicht darin, etwas zu generieren, sondern darin, etwas nicht zu verhindern.

Entstehen so die sehr freien Gesangsmomente, die auch auf »Between My Head and the Sky« zu hören sind?

Genau, ich kann nur singen, wenn ich mich auf die Musik verlassen kann. Ich singe gelegentlich in einer ganz und gar freien Form, einer Art Sing-Geschrei. Es gibt immer wieder Leute, die mich darauf ansprechen, dass diese Art von Gesang sie an spanischen Flamenco-Gesang erinnern würde. Darauf kann ich nur sagen: Ich glaube an Reinkarnation. Vielleicht war ich in einem früheren Leben ein Flamencosänger?

Waren Sie in Ihren vorangegangenen Leben immer ein Mensch?

Meistens war ich ein Mann, glaube ich zumindest.

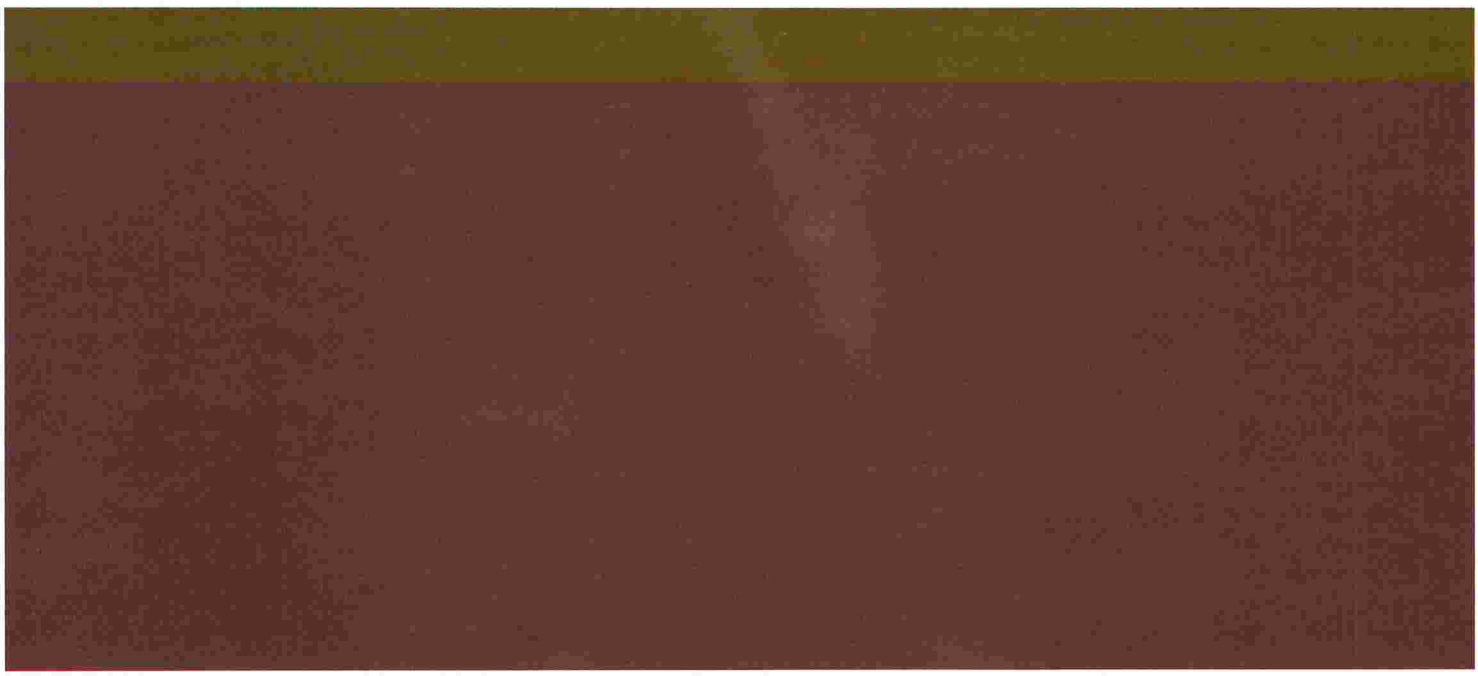
Yoko Ono *»Between My Head and the Sky« (Chimera Music / Indigo) bereits erschienen*

Hans Ulrich Obrist *»Interviews With Yoko Ono« (Verlag der Buchhandlung Walther König)*

DIE NEUEN POPPER

MÄNNER, MODE & MUSIK

ALLE FOTOS: ELKE MEITZEL



FRANKMUSIK
ERIK HASSLE
THE SOUND OF ARROWS
AIR FRANCE
MAN LIKE ME

Niemand glaubt mehr an den natürlichen Ausdruck. Alle Elemente sind referenziell, beziehen sich auf die Historie der Popkultur, nichts ist mehr unschuldig, alles überspitzt bewusst, intellektuell, campy und trotzdem schön und berückend: Mit ziemlich genau diesen Worten beschrieb Diedrich Diederichsen 1985 in seinem Buch »Sexbeat« den sogenannten 82er-Pop um die Bands ABC, Spandau Ballet und Heaven 17. Besagte Gruppen spielten damals den Soundtrack zum Leben der Popper, einer neuen Subspezies des Hipsters, einem seinerzeit tatsächlich deutschen Phänomen. Junge Menschen suchten ihren eigenen Platz zwischen Spießern und Punks, zwischen blödem Konservatismus und oft genauso blödem Subversionsgestus. Die Taktik der Popper war, mit herausgekehrter Angepasstheit zu provozieren. Zu politischen Themen schwiegen sie borniert, dafür frönten sie Markenklamotten und überhaupt Statussymbolen. Burlington, Fiorucci, Benetton, Porsche. Lange her?

Ja und nein. Denn nachdem zuletzt Britinnen wie La Roux und Little Boots oder bis zu einem gewissen Grad auch die Schwedin Sally Shapiro sowohl musikalisch als auch optisch die seichte, konsumistische, schnöselige Seite der Achtziger wieder aufleben ließen, ist nun auch auf Seiten der Jungs ein neues Poppertum ausgebrochen. Wieder sind die Zentren Schweden und England. Die Protagonisten sind Anfang zwanzig, fühlen sich damit aber schon zu alt, sie treten als Single oder Paar auf und zitieren sich musikalisch durch alles, was nicht zu rebellisch und rockig klingt. Optisch legen sie völlig unapologetisch Wert auf Gepflegtheit. Statt vermeintlich ungekaufter Protestminen und Häkelklamotten, die zuletzt bei Revivals wie Garagenrock oder Folk noch für Glaubwürdigkeit sorgen sollten, tragen sie all das, was Bourgeoisie und Verweichlichung erlauben: Pastellfarben, Gelfrisuren, gebügelte Poloshirts, Ballonseidenblousons, Segelschuhe. Ihre Musik badet in Kitsch, sie ist fantastisch, eskapistisch, süßlich. Und wie ihre männlichen Achtziger-Vorgänger sind auch die neuen Popper eines ganz bestimmt nicht: schwul.

Spex stellt in dieser Ausgabe fünf Vertreter vor: Frankmusik, ein junger Brite, der mit seiner Großmutter zusammenlebt und gern seinen Apfelpo fotografieren lässt; The Sound of Arrows, zwei schwedische Sandkastenfreunde, die zu sphärischen Synthiesounds von Einhörnern träumen; Air France, zwei ebenfalls aus Schweden stammende Weichzeichner, die unter dem Straßenpflaster den Balearic-Strand vermuten; Erik Hassle, eine gelockte Haselmaus, die aus der wunderbar unseriösen Welt des süßen Nichts und des Kirmes-Sounds kommt. Und doch geht es auch etwas weniger brav: Der fünfte im Bunde, Man Like Me aus London, weist im Champagnerrausch dem Poppertum den Weg zurück in Richtung Machismo, indem er Erinnerungen an 2-Step Garage mit draufgängerischen Pöbeleien kombiniert. Boys will be boys…?

FRANKMUSIK

RICHTIG HEFTIGER LIEBESKUMMER

TEXT: CARMEN BÖKER

Produziert wird er von Stuart Price, den Namen hat er von seinem Opa: Vincent Turner alias Frankmusik trägt viele Frisuren zu ebenso vielen Achtziger-Verweisen und erfindet mit der Treuherzigkeit eines jungen Menschen das, was im Pop gewesen ist, für sich selbst neu.

Wie ungemein uncool man sich doch mit Anfang zwanzig schon fühlen kann. »You still just go to the same old clubs / But the new kids have got one above«, singt der 23-jährige Frankmusik in »In Step«, dem angefressen adrenalinbeschleunigten Opener seines Debütalbums »Complete Me«. Ja, früher war alles besser, auch wenn dieses ›Früher‹ gerade mal vier Jahre zurück liegt: »In Step« ist ein Titel, der allen vergänglichen Glamour im Leben eines 19-Jährigen heraufbeschwört: »Never took a scene check / Never were a reject / Honey lookin' perfect / But now you aren't in step«, so der Refrain des Lieds, das eine kühl mechanische Dancefloor-Inszenierung mit der Selbstzerknirschung eines Tagebucheintrags verbindet, und von einem Hit handelt, der kein richtiger Hit ist, weil er nie gespielt wird.

Dabei sieht alles danach aus, als komme es bei Frankmusik alias Vincent Turner genau andersherum. Sein Debütalbum stieg im August auf Platz #13 der britischen Albumcharts ein. Produziert wurde es von dem ansonsten etwa für Madonna oder The Killers zuständigen Stuart Price. »In Step« war eines der ersten Lieder, welches Vincent 2007 nach Abbruch seines Studiums geschrieben hatte, schon ganz unter dem Einfluss jener hochtourigen, vollsynthetischen Pop/Rock/Electro-Hybriden der späten achtziger Jahre, die seine gesamte Platte prägen. »Damals war ich tatsächlich etwas panisch«, befindet er ob seiner pessimistischen Visionen: »Musik war immer das, was ich machen wollte – aber ich dachte nie, dass ich es schaffen würde.«

Umwege gab es tatsächlich genug: Frankmusik war nicht nur als Semi-Profi auf dem BMX-Rad zugange, sondern auch als Beatboxer Mr. Mouth – sogar in britischen Schulen trat er auf. Dann entschloss er sich zu einem Mode-Studium, um auch das alsbald wieder zu unterlassen. Vielleicht ist also der nächste John Galliano an ihm verloren gegangen, denn das Central Saint Martins College in London gilt als renommierteste Talentschmiede im Fashion-Bereich. »Tja, kann sein«, sagt er und muss lachen. »Meine Mutter war auch ziemlich wütend, als ich das geschmissen habe. Es war schließlich schwer genug, da reinzukommen.«

Zu Vincents Prinzip, alles auszuprobieren, gehört außerdem ein entzückendes Ganzkörperporträt, auf dem er nur einen Kopfhörer anhat und dem Betrachter seinen nackten Apfelpo präsentiert: wie aus dem Bilderbuch der schwulen Fotografie. »So ein Foto hätten wahrscheinlich die meisten nicht von sich machen lassen. Aber ich war nie zufrieden damit, wie ich aussehe und fand das gerade deshalb interessant.« Ansonsten ist Frankmusik mal im New-Wave-Stil der frühen Neunziger angezogen, mal wie ein College-Nerd, mal trägt er Popperfrisur, mal wird alles Haar bis auf einen Irokesen abrasiert – wie es eben gerade genehm ist für jemanden, der sich schon immer für Mode interessiert hat, sich aber nicht fürs Business verkleiden möchte: »Es gibt keine andere Off-Stage-Seite von mir«, versichert er. Das beliebte Spiel der achtziger Jahre um Androgynität und geschlechtliche Ambivalenz beziehungsweise Präferenz ergibt heute – siehe etwa auch La Roux – schick gestylte Fotos, zu einer aufs jeweilige Publikum peilenden Pose aber taugt es in dieser abgeklärten Musikergeneration kaum noch.

> „ES GEHT ABER NICHT DARUM, MIR SELBST LEID ZU TUN, SONDERN DARUM, MIT ETWAS FERTIG ZU WERDEN. ICH BIN GERNE EIN VERLETZLICHER KÜNSTLER."

Seinen Soloprojekt-Vornamen Frank legte sich Vincent Turner im Andenken an seinen Großvater zu. Und genauso viel Familiensinn beweist er damit, dass er zusammen mit seiner Großmutter in Thornton Heath im Süden von London wohnt. »Sie braucht halt jemanden, der sich um sie kümmert«, sagt Vincent Turner ziemlich pragmatisch. Und dann: »It's home for me.« In Omas Haus befindet sich auch sein Studio, in dem die ersten Demos entstanden. Vincents Plattenfirma schickte sie an Stuart Price, der entzückt war – was Wunder, denn Price hat mit seiner Band Zoot Woman früh jene Reminiszenzen an Synth-Pop und -Pomp aufgegriffen, an denen auch Frankmusik so gelegen ist.

»Ich bin im Oktober 1985 geboren, also bin ich mit der Musik der Achtziger aufgewachsen, die meine Mutter immer gehört hat«, erzählt er. »Ich habe alles – von ABC über Human League bis Ultravox.« Für sein Stück »When You're Around« sampelte er das Intro aus »Golden Brown« von den Stranglers, bei »Time Will Tell« finden sich einige Fetzchen aus MARRS' »Pump Up the Volume«. Und an die Sänger von Ultravox, ob nun Midge Ure oder John Foxx, fühlt man sich tatsächlich bei Vincents hellem, immer leicht gequältem Tenor gleichermaßen erinnert, versetzt noch mit einem Bisschen von Mikas Hysterie.

Seine absolute Lieblingsband allerdings ist das Electric Light Orchestra. »Ich mag ihren Song ›Mr Blue Sky‹ sehr, aber ich glaube, die Band ist nicht besonders bekannt«, so verkündet Vincent Turner mit der ganzen Treuherzigkeit eines jungen Menschen, der das, was im Pop gewesen ist, für sich selbst noch einmal neu erfindet. Die Finesse, die »heavy« Produktion bewundere er an ELO, sagt er – und diesen Hang zum großen Gefühl, der auch bei ihm schon gut ausgebildet ist: »Complete Me« handelt vom richtig heftigen jungen Liebeskummer, von enttäuschter Hoffnung, über Betrug bis hin zum gebrochenen Herzen – alles authentisch bezogen auf ein einziges Mädchen. »Es ist kein Album darüber, dass ich mir selbst leid tue, es geht darum, mit etwas fertig zu werden«, so Frankmusik, der die öffentliche Aufführung seines Herzeleids als eine Art Exorzismus betrachtet: »Ich mag es, ein verletzlicher Künstler zu sein.« Dafür würde man ihm am liebsten den Kopf tätscheln. Wenn man dabei nicht Gefahr liefe, ihm die Frisur zu ruinieren.

Frankmusik *»Complete Me« (Island / Universal) bereits erschienen*

ERIK HASSLE

HASELMAUS GEHT AUF DIE KIRMES

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE

Erik Hassle singt in seiner ersten Single »Don't Bring Flowers« schon von seinem eigenen Ende und schaffte es damit in Schweden auf Platz #1 der Charts. Das Lockenwunder aus der wunderbar unseriösen Welt des süßen Nichts liebt es eingängig und nennt seine eigene Musik »Soul«.

Was für ein herrlicher neuer Animationsfilm aus den Pixar-Studios: Die kleine, rothaarige Haselmaus kommt aus Schweden nach London-Shoreditch und wird von einem Plattenfirmen-Manager entdeckt, als sie auf dem Dach eines Hauses eine herzzerreißende Coverversion von La Roux' »In for the Kill« singt, begleitet allein von einer anderen kleinen Haselmaus, die Gitarre spielen kann.

Dass es auch von Erik Hassle, einem rothaarigen, fast ebenso possierlich wirkenden 20-jährigen Schweden eine auf einem Dach in London-Shoreditch zur Akustikgitarre eingesungene und ebenso wundervolle Coverversion von »In for the Kill« gibt, ist dabei natürlich blanker Zufall. Hassle hatte, wie er erzählt, seine Fans im Internet abstimmen lassen, welchen Titel er für sie singen solle. Dass die Wahl auf den Hit von La Roux fiel, sagt einiges über das Musikverständnis von Hassles Fans aus – weniger allerdings über das von Hassle. Denn sein Debütalbum, schlicht »Hassle« genannt, hört sich zwar sehr nach den Achtzigern an, lotet aber, anders als La Roux, nicht die Synthie- und Neonnachtmusik des späten New Wave aus, sondern geht dorthin, wo allein Begriffe wie ›cheesy‹, ›tacky‹ oder gar ›camp‹ noch weiterhelfen: in jene wunderbar unseriöse Welt des süßen Nichts und des Kirmessounds, dessen ewige Regenten Rick Astley oder Johnny Hates Jazz in fast keiner Musikgeschichte Platz finden. Zu Unrecht natürlich!

Die Produzenten und Songschreiber von Hassles Album sind Ten Songs, jenes an äußerster Top-Ten-Tauglichkeit orientierte Trio aus Stockholm, das schon für die A*Teens gearbeitet hat oder für Stefanie Heinzmann, die in Deutschland bekannt ist durch Stefan Raabs Nachwuchswettbewerb – und markiert so das eher unsympathische Ende des Seichtpop-Spektrums. In seiner Heimat Schweden hat es Hassle mit seinem Album aber bereits auf den ersten Platz der Hitparade gebracht. Seine sehr eingängigen Singles »Don't Bring Flowers« und »Hurtful« können bereits jetzt als die kommenden, klassischen Crowdpleaser auf der Mädchenparty, dem Betriebsfest, der Fährfahrt von Travemünde nach Trelleborg und zurück gelten. Hassle allerdings, und das gibt der Sache einen angenehm undurchschaubaren Dreh, will mit all diesen Assoziationen gar nichts zu tun haben. »Beleidigt« wäre er zwar nicht unbedingt über das Wort ›cheesy‹, meint er, aber doch ein wenig »verwundert«. Schließlich ist er in einer kleinen Stadt bei Stockholm als Kind von Progrock-Fans aufgewachsen, die ihrem Sohn, als der das richtige Alter erreicht hatte, das Album einer linksradikalen, schwedischen Punkband schenkten. Mit 15 kam er auf eine Musikakademie, und zwar nicht, wie er betont, weil er gern an »Popidol« oder ähnlichen Wettbewerben teilgenommen hätte. Heute hört er am liebsten »Harvest« von Neil Young.

> „SEIN DEBÜT HÖRT SICH ZWAR SEHR NACH DEN ACHTZIGERN AN, LOTET ABER NICHT DIE SPÄTE NEW WAVE AUS, SONDERN GEHT DORTHIN, WO ALLEIN BEGRIFFE WIE ›CHEESY‹ ODER GAR ›CAMP‹ NOCH HELFEN."

Das Liederschreiben mit den drei Leuten von Ten Songs schildert er dementsprechend nicht als Showbiz-Sweatshop, sondern als ein WG-Küchen-artiges Jammen: »Wir sitzen im Kreis und entwickeln Ideen.« Auf die Zusammenarbeit mit den Hitfabrikanten hat er sich, anders als zuletzt die Pet Shop Boys auf Xenomania, wohl nicht im Wissen darüber eingelassen, dass eine solche Kollaboration immer auch einen Reiz jenseits der bloßen Nummer-eins-Hoffnungen haben kann: Für das angenehm Billige, Flüchtige, Verführerische des Chartpop stehen derartige Teams ja wie niemand sonst. Ihr Ruf kommt unter sich ernsthaft gebenden Musikfreunden nicht ohne Grund dem von Waffenlobbyisten gleich. Wenn ein Musiker mit ihnen arbeitet, ist sein Image betoniert: Kylie Minogue brauchte fast zehn Jahre, bis sie sich von ihrer Vergangenheit mit Stock Aitken Waterman emanzipiert hatte – und endlich wieder Musik machen konnte, die klang wie Stock Aitken Waterman.

Hassles Platte wirkt deutlich weniger hedonistisch. Es zieht sich eine sentimentale Note durch die vielen Keyboardakkorde, die neben dem deutlich nach vorn gemischten Schlagzeug aus dem Klangteppich auf »Hassle« heraus tönen. Kein Lied kommt ohne einen äußerst eingängigen Refrain aus. Der von »Don't Bring Flowers« mündet nach der titelgebenden Zeile in »... after I'm dead«.

Ob Hassle, sollte sich sein Dasein als Popstar, wie von manchen vermutet, international auf diesen Hit beschränken, in dreißig Jahren Vergnügen daran empfinden wird, auf irgendeinem Oldie-Festival mit seinem Tod zu kokettieren, mag dahin gestellt sein. Hatte man zuletzt schon den Eindruck, dass sich Popkarrieren derzeit rasend beschleunigen, als zum Beispiel Lady Gaga kaum zwölf Monate brauchte, um einen Gutteil der Inkarnationsformen von Madonna zu durchlaufen, so fängt Hassles Laufbahn jedenfalls gleich mit seinem eigenen Ende an. Das Video zum Lied zeigt ihn mit einem schwarzen Jungen und einem tätowierten Punkmädchen auf einer Autofahrt, die quer durch eine amerikanische Suburb führt. Passend zu diesem schon als klassisch zu bezeichnenden Teenage-Rebel-Motiv bleibt vollkommen unklar, wer hier mit wem was hat oder von wem was will. Der Unterton von Hassles Selbstdarstellung ist so schwer ortbar wie sein Verhältnis zum Pop. Er selbst bezeichnet seine eigene Musik sowieso lieber als »Soul«.

Das ist natürlich eine abenteuerliche, angesichts von Hassles Beseeltheit aber auch vollkommen nachvollziehbare Definition – und die Haselmaus, die hätte sicher nicht anders geantwortet.

Erik Hassle *»Don't Bring Flowers« (Island / Universal) ist bereits erschienen, das Album »Hassle« folgt im nächsten Jahr*

THE SOUND OF ARROWS

AUSBRUCH AUS DEM SANDKASTEN

TEXT: OSKAR PIEGSA

Naivität und Homoerotik: The Sound of Arrows aus Schweden träumen sich mit Synthie-Fontänen und Himmelsleitern aus Dreiklängen in ihr eigenes pastellfarbenes Fantastialand. Abenteuer und Kitsch dienen bei ihnen dazu, nicht sich selbst, sondern einander etwas zu beweisen.

Das Musikvideo zu »Into the Clouds« beginnt wie alle großen Abenteuer: mit einem Vorspann. Wie in alten Filmen steht »Color by Technicolor« in seinem übersättigt purpurfarbenen Titelbild – ein Hinweis auf das Verfahren, das schon 1939 dem Musical »The Wizard of Oz« zu Glanz verhalf. So wie einst Judy Garland mit der begriffsstutzigen Vogelscheuche, dem herzlosen Zinnsoldaten und ängstlichen Löwen, sind nun die Synthie-Popper Stefan Storm und Oskar Gullstrand als Abenteurer unterwegs in ihr eigenes Fantasialand über den Wolken. »Nothing can stop us, if we stick together«, singt eine freundliche Jungenstimme, als die beiden am Ziel ihrer Schatzsuche angekommen sind. Vorsichtig heben sie den Deckel eines verschnörkelten Schmuckkästchens, aus dem sich eine meterhohe Fontäne aus gleißendem Licht ergießt. Das unterschwellige Brummen des Soundtracks löst sich in Gezwitscher auf, das Schlagzeug rattert los, und Dreiklänge tupfen Trittleitern in den Himmel. Happy End.

Wo sich die Wegbereiter des aktuellen Synthiepop-Revivals von Sébastien Tellier bis La Roux mit surrealen Bildcollagen und kitschigen Sonnenuntergängen begnügten, legen The Sound of Arrows erst richtig los: In »Into the Clouds« zeigen sie zusätzlich Feuerbälle und Zwillingssonnen, galoppierende Wildpferde und gefiederte Astralwesen. »Fehlen eigentlich nur noch Einhörner und Regenbogen«, bemerkte Mitte August der Nerdcore-Blogger René Walter zu »Into the Clouds« – »Aber die gab's schon beim letzten Video.« Tatsächlich, auch im Clip zu »M.A.G.I.C.«: fliegende Buckelwale, glückliche Kinder und noch mehr purpurfarbene Wolken. »Oh nein, wir meinen das nicht ironisch!«, empört sich Stefan Storm, ein zarter 23-jähriger Schwede, der E-Mails, auch an Fremde, mit »Love, Stefan« unterschreibt. Und auch die Frage, ob das esoterische Symbol-Aufgebot von The Sound of Arrows Rückschlüsse auf ein spirituelles Interesse der Band erlaube, verneint er entschieden: »Wir machen einfach nur, was uns visuell gefällt.«

Angefangen hat The Sound of Arrows als Videoprojekt, zu dem sich Storm und Gullstrand zusammenfanden, nachdem sie aus der schwedischen Provinz nach Stockholm gezogen waren – und dort von Einsamkeit geplagt wurden. Die beiden verbrüderten sich über alten Abenteuer- und Fantasy-Filmen und mixten am Computer Musikclips zu Songs der schwedischen Popband Le Sport. »Nach einiger Zeit merkten wir aber, dass Musik uns noch bessere Ausdrucksmöglichkeiten bietet«, erinnert sich Storm: »Im Gegensatz zu Filmen oder Fernsehserien braucht man da kein großes Budget – nur die Instrumente, die man spielt und günstiges Studioequipment.« Das Duo sattelte um: Aus den Gestaltern mit Hang zum Pop wurde ein Pop-Act mit Hang zur Gestaltung. Alle Videos machen die beiden auch als Band weiterhin selbst.

Trotz ihres bislang streng kontrollierten Outputs – The Sound of Arrows haben bereits zwei Alben fertiggestellt, sie aber wieder verworfen – lässt sich die Evolution ihres Sounds auch anhand der veröffentlichten Singles nachvollziehen. Das Stück »Winding Roads« auf der »Danger«-EP erinnerte noch an klassische Popmusik, nicht nur weil die Titelgebung von den Beatles inspiriert klingt. Klavier trifft Glockenspiel trifft Ahaha-Gesangsharmonien. Bei »M.A.G.I.C.« rückte ein den Refrain ausbuchstabierender Kinderchor die Ästhetik dann in Richtung von Jackson-5-Huldigungen à la Justice' »D.A.N.C.E.«. Mit »Into the Clouds« ist die Band endgültig in sphärischen Klangwelten angekommen, die nur einen Hauch mehr catchy als cheesy sind. Laut Storm wird es so auch mit dem für das kommende Jahr angekündigten Debütalbum weitergehen. Als Einflüsse nennt er die Esoterikpioniere Tangerine Dream und Vangelis. Und vor allem: Enya. »Man sollte sich Enya sehr bewusst anhören«, sagt Storm ganz ernsthaft über die New-Age-Komponistin. »Ich liebe analoge Synthies, und Enya sind damit einige wunderschöne Klanglandschaften gelungen. Zum Beispiel in ›Storms in Africa‹.«

> „IF YOU GO DOWN WINDING ROADS I WILL FOLLOW YOU / AND IF YOU GET LOST I WILL LOOK FOR YOU"

Dass Gullstrand und Storm Perfektionisten sind, die mit ihrem offensiven Eskapismus konsequent einer Idee folgen, wird schnell klar: Die verschiedenen Facetten ihrer Veröffentlichungen funktionieren als geschlossene Erzählung. Stets geht es um im klassischen Sinne romantische Motive, fast immer um dieselbe Geschichte: zwei Freunde auf der Suche nach Abenteuern. Oder, wie es in »M.A.G.I.C.« heißt: Dem Ausbruch aus dem rationalen Alltag folgt die Hinwendung zu »puzzles and wonders, mysteries and such«. Die kleinkindliche Anmutung dieser Neugier und Erlebnislust wird in den Lyrics von »Danger« noch durch ihren Gegenpart verstärkt: Elterliche Mahnungen wie »Rede nicht mit Fremden!« und »Wisse, wann Schluss ist!« werden hier eingeflochten. Doch der Text aus der Sandkasten-Perspektive, der in eine Zeit zurückspult, in der es noch keine Hautunreinheiten und Wirtschaftskrisen gab, wird durch Verspechen der adoleszenten Art gebrochen: »Tonight is danger, baby / I feel so dangerous.« Dieses Oszillieren zwischen Naivität und Homoerotik spiegelt sich auch in den anderen Texten des Duos. »If you go down winding roads I will follow you / And if you get lost I will look for you«, heißt es in »Winding Roads«. Unabhängig davon, ob das nun ein kumpelhaftes Versprechen oder ein Liebesschwur ist, dienen Abenteuer und Kitsch hier nicht in erster Linie dazu, sich selbst, sondern einander etwas zu beweisen.

Helden tragen in der Welt von The Sound of Arrows pastellfarbene Pullis, und Schwerter sind keine Waffen, sondern Tanzutensilien. Neben ihrem Ästhetizismus sind es diese Sanftmut und Ambivalenz, mit denen Storm und Gullstrand die Lesarten auffächern, wo konventionelle Ausbruchsfantasien à la Pur und »Abenteuerland« nur plump eindimensional bleiben. Wobei man natürlich auch The Sound of Arrows ganz vordergründig verstehen könnte: als Produzenten eingängiger Popmusik und Märchenerzähler, in deren Geschichten es – vollkommen unironisch – nicht um aufgeblasenes Heldentum geht, sondern um Zusammenhalt und Freundschaft. So wie einst bei Judy Garland und ihrer Softie-Bande in »The Wizard of Oz«.

The Sound of Arrows *»Into the Clouds« (Neon Gold / Import) bereits erschienen*

AIR FRANCE
KUSCHELN IST VIEL GEILER

TEXT: WALTER W. WACHT

Sie tragen strenge Scheitel zu rosafarbenen Wollpullis und vertrauen als hoffnungslose Romantiker auf Hi-NRG und Eurodance: Air France aus Schweden wollen die Schönheit des Alltags erlebbar, das Leben selbst zum Kunstwerk machen.

Im Herzen sind sie immer woanders, auf der Suche nach dem schöneren Leben, Hauptsache unkompliziert. Auch das schwedische Duo Air France hat den Eskapismus zum Prinzip seiner Musik erhoben: Ihre schwelgerischen Balearic-Pop-Songs samt überbordenden Streicherarrangements und glücklich gluckernden Synths wecken Assoziationen an Strandpartys und laue Sommernächte – besonders natürlich dann, wenn die Stücke textlich zudem gerade davon handeln. Auch modisch beweisen die beiden Mittzwanziger Joel Karlsson und Henrik Markstedt in ihrer zur Schau gestellten Selbstverliebtheit genügend Popper-Potenzial: Zwischen Muttis ironiefreier Achtziger-Kleiderrampe und dem Sartorialist-Dresscode tragen sie mal ausgewaschene blaue Jeansjacken und rosa Wollpullover zu streng gescheiteltem Haar, ein anderes Mal extrakurz geschnittene Shorts zu weißen Bootsschuhen – Protest und Agitation sehen natürlich anders aus. Schwedische Garagenrock- oder britische Postpunk-Assoziationen perlen an der glatten Oberfläche Air France' jedenfalls ab – stattdessen wird das Gefühl des ewigen Sommers und des ›bon vivre‹ genüsslich ausgewalzt.

Dabei versuchen sich Air France sogar an der ironischen Brechung: Als Schüler rebellierten Joel und Henrik noch mit eigenen Fanzines und der Plakatierung von Leitsprüchen der Situationistischen Internationale. Deren Slogans wie »Verbieten ist verboten« oder »Unter dem Pflaster, der Strand« wiesen in den 68er-Jahren hinter die städtische Fassade, wirkten poetischer, irrealer und träumerischer als die Realität selbst. Die Schönheit des Alltags erlebbarer, das Leben selbst zum Kunstwerk machen: Das scheint auch das Interesse der Jungs von Air France zu sein. So muss man sich nicht wundern, wenn sie sich auch auf Saint Etienne, das von Sarah Cracknell angeführte britische Dream-Dance-Trio und deren schwelgerischen Kopf-auf-Durchzug-Song »London Belongs to Me«, beziehen.

Während Cracknell darin über romantische Stunden unter Weidenbäumen sinniert,

MAN LIKE ME
MODE UND GEMAULE

TEXT: JAN KEDVES

Nach dem Rave ist vor dem Rave: Man Like Me aus London schickt seine Sorgen gerne zurück in den Club. Zu schrillem 8-Bit-Pop und 2-Step-Beats weist er den Poppern mit seinen Rude-Boy-Pöbeleien den Weg in Richtung Machismo.

Pop fängt für Man Like Me da an, wo der Rave zu Ende ist: mit der Einsicht, dass man zwar tagelang die Sau rauslassen, Champagner saufen und danach gegen Häuserwände pinkeln kann, dass davon die Welt aber nicht automatisch lustiger wird. Ein richtiger Popper lässt sich davon nicht unterkriegen. Immerhin kann er in selbstgeschriebenen Songs wiederum all jene Probleme besingen, die ihn eingeholt haben, als er von der Party nach Hause kam – und auf diese Weise dem Leben ein eskapistisches Schnippchen schlagen. Genau nach diesem Prinzip funktioniert die Musik von Man Like Me, bürgerlich Johnny Langer. Der Junge aus Camden reichert Sounds aus den Londoner Clubs mit Ärgerlichkeiten des Alltags an und schickt sie als Pop zurück in die Clubs. Das macht er so überzeugend, dass man seinen Kleidungsstil (Versace-Ornamentik, Perlenketten, Moschino-Jeans) bereit ist, ›ausgewählt‹ zu nennen, und sich auch nicht daran stört, dass er einer dieser jungen Männer ist, die sich ein bisschen zuviel auf ihre Pin-up-Qualitäten einbilden.

Es ist etwa zwei Jahre her, da wurde Man Like Me zusammen mit Frankmusik in die Ecke »Nu Rave« gestellt. Es war die Zeit, in der man das zum ziemlich überflüssigen Trend fest dazugehörende Londoner Fanzine »Super Super« versuchte zu lesen, was nur selten gelang, weil die Macher viel zu viele Neonfarben benutzten. Während man Frankmusik mit seinen Gelhaaren und den hochgekrümmten Augenbrauen damals für definitiv schwul und affektiert hielt, versuchte sich Man Like Me in seinem ersten Hit »Oh My Gosh« gleich überzeugend an der Darstellung eines modenärrischen, aber sehr heterosexuellen, gerne mal pöbelnden, ansonsten aber völlig handzahmen Draufgängers – eines Rude-Boy-Poppers gewissermaßen. Die Paradoxie dieser ironischen Brechung spiegelte sich in einem wilden Mix aus Grime, Madness-Anspielungen und 8-Bit-Pop. Passendes Merchandise gab es auch gleich dazu: Das »Oh My Gosh«-T-Shirt mit seinem riesigen Frontalschriftzug wurde auf Partys in Weltmetropolen eine Weile fast öfter gesichtet als

lassen Henrik und Joel in »Gothenburg Belongs to Me« eine Hommage an ihre Heimat Göteborg und die innerstädtischen Vorzüge der Küstenstadt von der befreundeten Musikerin Christina Roos einsingen. Zum flotten, keyboardgesteuerten Beat – untermalt mit Geräuschen plantschender Kinder und lärmender Außenbordmotoren sowie gesummter »Doo-Doo-Doos« – haucht Roos darin die Liebesbekundungen auf die Hügel, Flüsse und Flüche dieser Stadt. Das klingt hoffnungslos romantisierend, irgendwie rundum zufrieden und mit allem und jedem versöhnt.

> „IN MANCHEN STÜCKEN DEUTEN AIR FRANCE AUCH SO ETWAS WIE HÄRTE AN"

In anderen Stücken deuten Air France aber auch so etwas wie Härte an. In ihren Stücken »Karibien« oder »No Excuses« bekommt man bescheuert-ballernde Beats zu hören, die mit jenen Hi-NRG- und später Eurodance-Produktionen kokettieren, welche in den Achtzigern wie am Fließband aus den Produktionsstraßen von Stock Aitken Waterman und anderen Italo-Verwertern liefen. Air France erinnern so beiläufig an die seligen Tage der Musikindustrie, als sich Sabrina in ihren Videoclips E-Gitarre und Saxofon als Staffage um den Bikinikörper schnallen und in der Brandung am Beach räkeln durfte. Air France wiederum gehen ihre Klischees weniger plakativ an: In ihren Clips zeigen sie kühle Küstenlandschaften und pittoreske Hafenviertel. Als wäre ihnen das offensiv Busenwunderhafte der Achtziger dann doch ein bisschen zu schmierig und als fänden sie kuscheln eigentlich viel geiler. Süß, die Jungs.

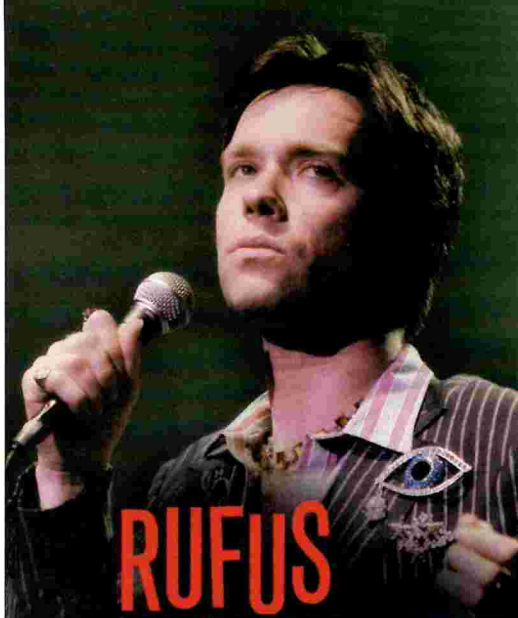
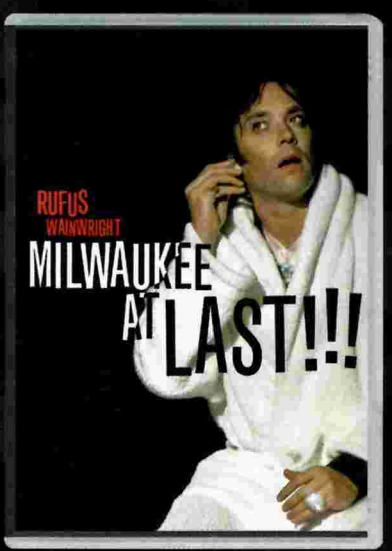
Air France *»No Excuses« und »Gothenburg Belongs to Me« (Something In Construction / Download) beide bereits erschienen*

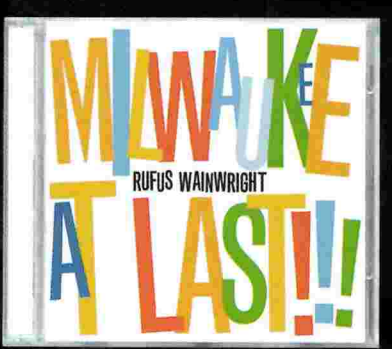
»Minimal My Ass«-T-Shirts. Doch blieb der »Frankie Says Relax«-Effekt aus, der einst Holly Johnson und seine als Lederkumpels verkleideten Freunde von Frankie Goes To Hollywood weltweit notorisch machte: Das im Sommer erschienene Debütalbum »Man Like Me« droht trotz Hipster- und Modehype seltsamerweise sogar ein wenig unterzugehen.

> „HIER IST NOCH KEINE EINZIGE POSTPUBERTÄRE VERWIRRUNG ÜBERSTANDEN"

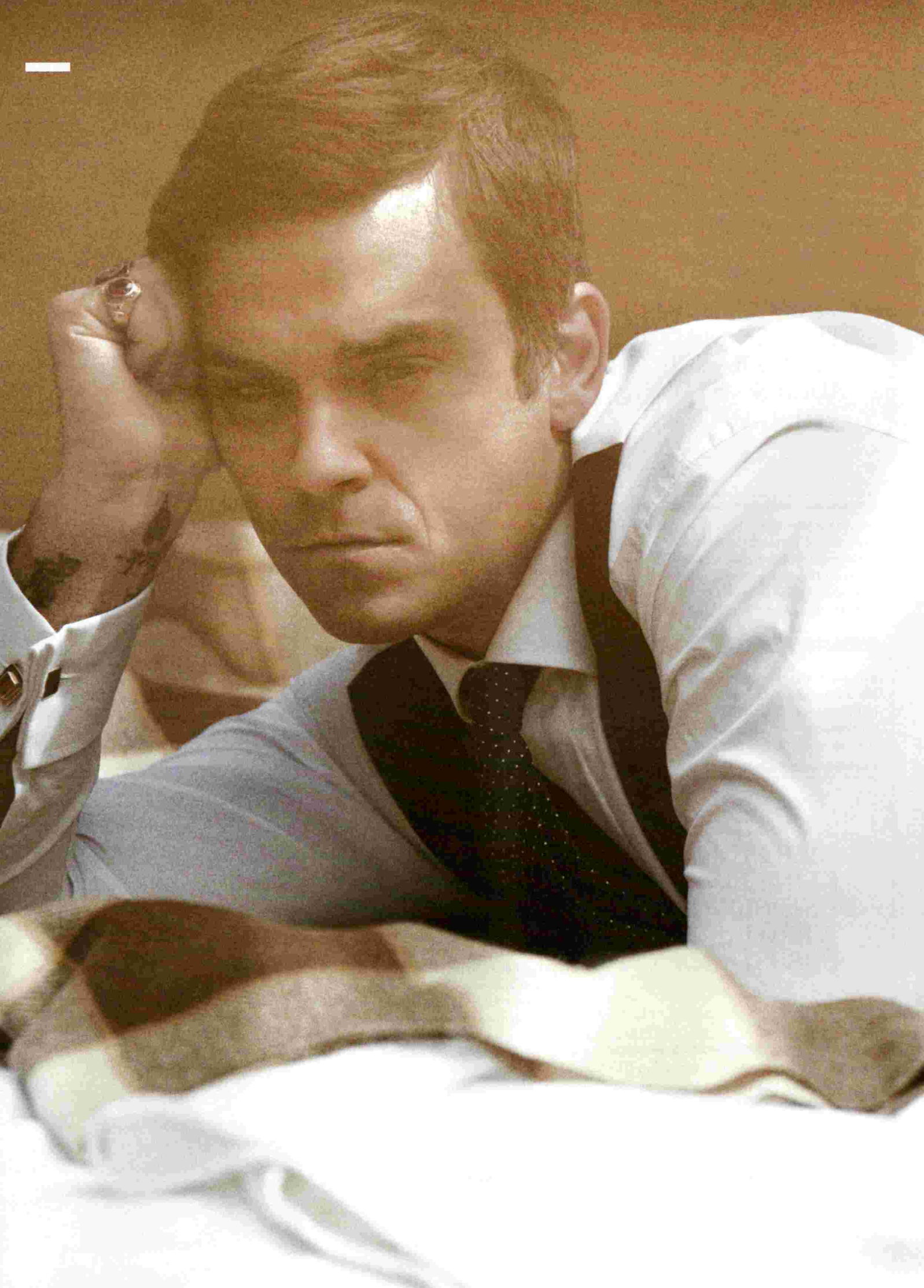
Was nicht am Album liegen kann, denn es ist ein Meisterwerk der Alltagsverweigerung: Johnny Langer und die Mitglieder seiner inzwischen zum Trio angewachsenen Band sind alle in ihren Zwanzigern angekommen, und dennoch ist auf »Man Like Me« noch keine einzige postpubertäre Verwirrung überstanden. In »Doughnut« zum Beispiel plagt sich Langer, begleitet von zickigen Streicher-Pizzicati und einem einigermaßen scheppen Beat, mit einem »stupid little girl« herum, das ihn irgendwie geärgert hat, deswegen beschimpft er sie als fettes Kringelgebäck. In »Single Dad« geht es flotten Schritts und begleitet von Steeldrums um den Mist, ein Kondom vergessen zu haben und nun, mit Anfang zwanzig, alleinerziehender Vater zu sein. In »London Town« ist dann aber schon wieder Rave. Das Stück bezieht sich ein bisschen sentimental auf die skippenden Beats und melodiösen Süßlichkeiten von 2-Step Garage. Das passt zu Man Like Me, denn 2-Step Garage war eine urbane Sound-Innovation, die, man erinnert sich, vor zehn Jahren Hand in Hand ging mit roten Teppichen vor Clubs, Champagnerrausch und Designerlabel-Dresscode – die also auch ein richtiger Popper-Trend war.

Man Like Me *»Man Like Me« (Our Time Records / Groove Attack) bereits erschienen*


RUFUS WAINWRIGHT
JETZT ENDLICH LIVE BEI DIR ZU HAUSE


LIVE DVD: 06025 2713498 7
FÜR DEN DVD-PLAYER!


LIVE CD: 06025 2713497 0
FÜR DEN CD-PLAYER!
IM HANDEL ERHÄLTLICH!
DECCA
UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
WWW.RUFUSWAINWRIGHT.DE | WWW.JAZZECHO



ROBBIE WILLIAMS

Mit seinem neuen Album »Reality Killed the Video Star« macht Robbie Williams die Shuffle-Funktion des iPods überflüssig: Zwölf Songs, zwölf Stile, nur die Stimme ist immer dieselbe. Zusammengehalten wird das bunte Konglomerat dank einer dicken High-End-Versiegelung durch die Produzentenlegende Trevor Horn – eben jenem Mann, der 1979 mit seiner Band Buggles mit »Video Killed the Radio Star« den ersten Song auf dem neugegründeten Musiksender MTV spielen durfte. »Das ist der postmoderne Ironie-Royal-Flush«, bemerkt Robbie Williams, als Martin Hossbach die ihm angebotene Silk Cut annimmt: »Jeder zitiert jeden, und am Ende reden wir eben doch über Respekt.« Vorhang auf für den letzten Entertainer Europas, dessen Musik längst zweitrangig geworden ist, angesichts der Soap, die sein Leben schrieb.

WER WIRD MILLIONÄR?

TEXT: HARALD PETERS **FOTO**: JULIAN BROAD

Es war einfach nicht mehr zum Aushalten. Der schier unendliche Nachrichtenstrom über Abstürze, Eroberungen, Gewichtszunahmen, Diäten, Abstürze, neue Lieben, sexuelle Verwirrungen und Ausschweifungen aller Art, die ungezählten Verlautbarungen über Richtungswechsel und Neuorientierungen, die ja dann gar keine waren, der ewige Kleinkrieg mit seinen alten Kollegen von Take That, all die Songs, in denen er wieder und wieder mit seiner Vergangenheit abrechnen musste, und noch mehr: die neuen Tätowierungen, die dieses oder jenes bedeuteten, die lancierten Paparazzifotos, die den Rummel am Laufen hielten, die Verkaufsrekorde und die vergeblichen Bemühungen, den amerikanischen Markt zu erobern, der offiziell gar nicht erobert werden sollte, der Übermut und die Selbstzweifel, die Lust am Ruhm und der Ekel am selben, die Zusammenbrüche – es schien, als hörte es niemals auf. Als Robbie Williams im Oktober 2006 »Rudebox«, sein siebtes Studioalbum in neun Jahren, veröffentlichte, wollte man schon gar nicht mehr hinhören, egal, ob das Album nun besonders gelungen war oder nicht. Die Schmerzgrenze war überschritten. Sodass man fast erleichtert war, als es Anfang 2007 hieß, Robbie Williams würde nun erst einmal einen Tablettenentzug machen und anschließend Pause. Denn eine Pause hatten wirklich alle verdient.

Da Williams im fernen Los Angeles runterkam, wo ihn kaum jemand kannte und noch weniger sich für ihn interessierten, fühlte sich die Auszeit sogar wie eine solche an. Man vermisste ihn nicht, man vergaß ihn beinah. Nur ab und an riefen ein paar Meldungen ihn wieder in Erinnerung: »Robbie Williams: Im

Affenkostüm durch L.A.« (Viva.tv), »Robbie Williams im UFO-Fieber« (Focus.de), »Robbie will zu Take That zurück« (Bild.de), »Robbie Williams: Verdacht auf Schweinegrippe« (Bunte.de). Als es dann hieß, Williams habe gründlich abgespeckt, war klar, dass der Walfisch wieder auftauchen würde, dass seine Rückkehr kurz bevor stand. Und so war es dann ja auch: Wenige Monate später erschien im September »Bodies«, die neue Single, die das Ergebnis von Diät und Fitnessprogramm angemessen thematisierte: »All we've ever wanted / Is to look good naked« – wer wollte ihm da widersprechen?

Es gehörte schon immer zu Williams' hervorragenden Eigenschaften, das Private mit dem Performativen zu verbinden. Persönliche Erfahrungen formulierte er oft zu griffigen Zeilen um, so, als hätte er tiefe Einsichten in das Wesen des Seins erlangt. Schon in »Millenium« sang er: »Live for liposuction / And detox for your rent / Overdose at Christmas / And give it up for Lent« – womit das Auf und Ab und die ewigen Kreisbewegungen des Lebens nur zu angemessen beschrieben waren.

Eine Kreisbewegung ist nun auch Williams achtes Studioalbum »Reality Killed the Video Star«, produziert von Trevor Horn, was der ganzen Angelegenheit noch ein zusätzliches Maß an Aufmerksamkeit beschert. Was würde Horn, der einst die sexuell ambivalente Bahnhofskneipencombo namens Frankie Goes To Hollywood zu einem weltweiten Pop-Phänomen umgeformt hatte, der für die schwierige Diva Grace Jones einen einzigen Song zu einer Audio-Biografie umkomponierte (»Slave to the Rhythm«), der sogar der vollständig öden Düsseldorfer Band Propaganda mit »Dr. Mabuse« zu einem internationalen Hit verhalf und es überdies schaffte, die längst scheintote Progrock-Formation Yes für einen Augenblick wiederzubeleben, was würde dieser Mann wohl mit Robbie Williams anstellen? Im Grunde war Horn mit seinem Lebenslauf bestens für die Arbeit mit dem Ex-Teenie-Star gewappnet. Denn all das, womit er sich bereits erfolgreich auseinandergesetzt hatte, fand sich in der Person Robbie Williams wieder. Bahnhofskneipengeprolle, Unberechenbarkeit und auch ein Hauch von Gestrigkeit. Würde er ihm eine neue Ausrichtung verpassen können? Und würde die erste Auskopplung »Bodies« die Erwartungen erfüllen? Ein im Netz oft gelesener Kommentar zur Single lautete: »Ganz nett, aber nicht so gut wie seine anderen Sachen.« Bloß welche anderen Sachen waren damit eigentlich gemeint. »Angels«? »Rock DJ«? »Feel«? »Supreme«? »Tripping«? »Lovelight«? »Road to Mandalay«? Gab es da eigentlich einen roten Faden, ein verbindendes Element, das über die Stimme des Sängers hinausging? Oder meint nicht jeder etwas anderes, wenn er bei Robbie Williams von »den anderen Sachen« spricht, weil jeder einzelne Williams-Song schon für sich anders war und ist? Und wenn dem so sein sollte – und es spricht wirklich sehr viel dafür –, dann hat Horn auch nicht mehr ausrichten können als vor ihm Guy Chambers, Stephen Duffy und die anderen Produzenten und Songschreiber, die Williams bislang um sich scharte. Im Grunde ist ein verbindliches Sound-Design auf »Reality Killed the Video Star« sogar noch weniger auszumachen denn je.

> *Stilistisch zerstreut sich Williams in alle erdenklichen Richtungen, fast könnte man aus der Platte ein Gesellschaftsspiel machen.*

Stilistisch zerstreut sich Williams auf dem Album in alle erdenklichen Richtungen, fast könnte man aus der Platte ein Gesellschaftsspiel machen, ein popmusikalisches »Wer wird Millionär?« der Zitate und Einflüsse. Der erste Titel, »Morning Sun«, beginnt wie eine Elton-John-Kraftballade, geht dann in der Bridge zu Oasis über, von wo aus es im Refrain wiederum schnurstracks zu den Beatles führt. »Bodies« fängt aus heiterem Himmel mit gregorianischen Gesängen an (wahrscheinlich ein Sample aus Enigmas »Sadeness«), bedient sich dann bei den Trevor-Horn-Produktionen für Propaganda, The Art Of Noise und Frankie Goes To Hollywood, landet schließlich einleuchtenderweise wieder bei den Gregorianern. »You Know Me« führt dann irgendwie in die fünfziger Jahre, man denkt an Stehblues und »Grease 2«, was sehr verdächtig ist. Dann wird es mit »Blasphemy« wieder höchste Zeit für eine Ballade, übrigens mit tollen Streichern und einem taghellen Arrangement, während Williams sich den Spaß macht, »blast for you« auf »blasphemy« zu reimen. Apropos Spaß: Das folgende Stück »Do You Mind?« klingt, als würden Huey Lewis & The News den Yes-Hit »Owner of a Lonely Heart« als Boogie-Rock nachspielen. Ziemlich fürchterlich eigentlich – aber wenn man sich dazu in Gedanken eine unfassbar gestrige Abi-Party vorstellt, bei der alle in Choreographie tanzen, so wie in dem Film »Footloose«... – vielleicht, ja also dann macht der Song sogar richtig Freude. Wenn der nächste Song dann »Last Days of Disco« heißt, könnte man nach all den Tanzfilmklassikern annehmen, der Titel würde Erinnerungen an »Saturday Night Fever« wachrufen, doch weit gefehlt, er erinnert einfach an einen idealtypischen Pet-Shop-Boys-Song, beziehungsweise an zwei idealtypische Pet-Shop-Boys-Songs, denn »Last Days of Disco« ist vorübergehend zwei Lieder. Das eine fängt an, dann geht mittendrin ohne vorherige Ankündigung die Tür zum anderen auf, dann geht sie wieder zu, und dann ist Schluss. Die Schlüsselzeile lautet »Don't call it a comeback«, womit Williams unter Beweis stellt, dass er sein Talent zur Selbstironie noch längst nicht ausgeschöpft hat. Und auch das Ratespiel ist noch längst nicht vorüber, es geht immer weiter: Blur anno 1994, George Michael 1996, Pet Shop Boys 1988, Queen 1986, um nur ein paar Rahmendaten zu nennen. Es ist, als würde man Radio hören.

In seinem Hit »Radio« sang Williams bereits 2004: »Listen to the radio / Then you will hear the songs you know / Make it effervescent here / And you will have a job my dear« – offenbar hat Williams den Refrain des Songs geradezu verinnerlicht. Zwar gab es in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Künstlern, die ihre Alben so gestalteten wie ein gelungenes Frühprogramm auf einem x-beliebigen Pop-Formatsender – etwa Santigold oder The Killers –, aber bei Williams geht es weit darüber hinaus. Selbst innerhalb eines Songs

wechselt er mehrfach die Spur, ohne Vorwarnung, manchmal hat man den Eindruck, als hätten Williams und Horn herumliegende Songfragmente einfach aneinander geklebt, in der Hoffnung, dass ihre Konstruktionen nicht gleich wieder auseinander fallen. Aber sie fallen nicht auseinander, sie halten, es funktioniert. Hat man die Stücke erst ein paar Mal gehört, machen sie irgendwie Sinn. Man darf allerdings, selbst wenn er es mantrahaft behauptet, nicht davon ausgehen, dass Williams damit auf eine neue Art des Musikkonsums reagiert, dass er die Shuffle-Funktion des iPods sozusagen als Inspiration genommen hat, nach der er seine Kunstproduktion ausrichtet. Denn so zusammengeklebt wie »Bodies« und die anderen neuen Songs waren bereits vor Jahren »Millenium«, »Rock DJ« oder »Tripping« – aber daran kann man sich heute nur noch schwer erinnern, weil diese Songs einem längst sinnvoll erscheinen, obwohl sie es gar nicht sind – oder es zumindest damals nicht waren.

Aber was sagt uns das über Robbie Williams? Er hat künstlerisch gesehen keinen Kern, aber er hat ein Gespür für Hits. Er hat sogar das Talent, Songs, die eigentlich keine Hits sind, zu welchen zu machen. Wären all diese Nummern auch ohne ihn Hits? Unwahrscheinlich. Die Musik lebt durch ihn und er durch die Musik. Dass jemand in absehbarer Zeit auf die schlechte Idee kommen wird, »Kids« oder »Come Undone« zu covern, ist eigentlich nicht vorstellbar. Allerdings ist es im Grunde auch nicht vorstellbar, »Kids« oder »Come Undone« im Original anzuhören – bis man sie zufällig hört. Dann findet man sie plötzlich gut. Es ist rätselhaft.

Robbie Williams zieht Kreise um eine Mitte, die er nicht markiert, er hat keine Strategie, kein künstlerisches Konzept. Balladen singt er meist ganz schön, Rocksongs gelingen ihm weniger, das Rappen sollte er lieber sein lassen – obwohl er damit am meisten Erfolg hat. Er singt also alle möglichen Arten von Liedern, was ihm zwar nicht immer gut gelingt, aber Kraft seiner Person nicht weiter ins Gewicht fällt. Wie war das noch mal mit seiner Person? Wir haben, anders als bei Madonna, Bono oder Mariah Carey, keine Ahnung, welcher Mann hinter der Maske steht. Dafür kann Williams Refrains und ist wohl wie kein anderer Popstar seiner Größenordnung so erschütternd aufrichtig, so ganz bei sich selbst, obwohl das Bei-sich-selbst-Sein in seinem Fall meistens bedeutet, außer sich zu sein. Seine aktuelle Single ist wirklich großartig und sein neues Album auch, nur wissen wir es noch nicht, weil wir Single und Album noch nicht häufig genug gehört haben. Aber die Zeit wird es verlässlich zeigen, genauso, wie sie es bei »Rudebox« gezeigt hat – das entgegen aller Unkenrufe ebenfalls ein tolles Album war. Da Williams sich in seiner Pause kein bisschen verändert hat, wird es in den kommenden Monaten und Jahren kaum einen Tag geben, an dem es nicht eine Schlagzeile über ihn zu lesen geben wird. Je lauter die heutigen Treueschwüre gegenüber seiner neuen Freundin, desto genüsslicher die morgigen Enthüllungsstorys. Dafür wird er schon sorgen. Und er kann nicht einmal was dafür, er ist einfach verlässlich. Dafür wünschen wir ihm und auch uns viel Kraft. Und da sage noch einer, Robbie Williams sei heute nicht mehr interessant.

DAS INTERVIEW

INTERVIEW: MARTIN HOSSBACH

Mr. Williams, nach drei Jahren veröffentlichen Sie ein neues Album. Freut es Sie, dass Sie wieder gefragt sind?

Was soll ich dazu sagen? Dass ich ein neues Album veröffentliche, heißt erstmal, dass ich darüber reden muss. Nur weil die Maschine in Gang geworfen wurde, setze ich mich in ein Flugzeug und fliege nach Köln. Hier angekommen, werde ich dann in eine Limousine gesetzt und fahre in aller Herrgottsfrühe um sieben Uhr in ein Sendergebäude, um dort mit einem Radiomoderator zu frühstücken – und zwar live. Mein neues Album »Reality Killed the Video Star« ist der einzige Grund, weshalb wir uns hier treffen. Reden über die Musik hat schon immer dazugehört. Es ist ein Teil des Hamsterrads, in dem ich laufe.

Das klingt abgebrüht. Sie ziehen persönlich keinen Gewinn aus solchen Gesprächssituationen? Sie sind wirklich nur Pflicht?

Im Gegenteil. Ehrlich gesagt, missbrauche ich Interviews immer als Therapiestunden. Therapiestunden sind super, kann ich echt jedem nur empfehlen. Man steht im Mittelpunkt, und man kann endlos über sich selbst reden. Mein Manager sagt mir zwar immer wieder, ich solle das nicht tun, aber ich kümmere mich nicht darum. In Interviews gebe ich immer zuviel von mir preis und kehre mein Innerstes nach außen. Und das Beste ist: Es ist mir egal.

Im Unterschied zu einem Gespräch zwischen Freunden bedeutet ein Interview immer, dass Sie sich mit jedem Satz an tausende oder hunderttausende Leser wenden.

Genau. Das ist das Wesen des Spiels.

Sie benutzen die Presse als Sprachrohr?

Selbstverständlich. Genau so, wie jeder andere berühmte Mensch die Presse als Sprachrohr benutzt. Wenn ich Informationen habe, interessiert sich die Öffentlichkeit hoffentlich dafür. Diese Maschine wird alle paar Jahre mal angeschmissen. Dann betrete ich die mediale Bühne. Für einen Moment bin ich dann der geile Hengst, um den sich alle reißen. Diesen Moment der Aufmerksamkeit versuche ich zu nutzen. Denn ich weiß auch: Zu viel Präsenz bekommt der Aura nicht gut.

Sie sind mehr oder weniger berühmt, seit Sie 16 Jahre alt wurden.

Stimmt. Seit meinem 16. Lebensjahr und dem schlagartigen Erfolg mit Take That kenne ich die Welt nicht anders als aus der Perspektive des Erfolgs. Die Schattenseite dieses Zustands ist leicht beschrieben: Ich beginne mich sehr, sehr schnell zu langweilen. Kaum etwas kann mich über einen längeren Zeitraum beeindrucken oder begeistern. Ich brauche also stets neue Thrills. Eine neue Platte herauszubringen, kann für einen Moment ein solcher Thrill sein. Eine Platte, und alles, was damit zusammenhängt: die Maschinerie, der Wahnsinn, die Arbeit, das Reisen, das Nie-irgendwo-Ankommen. Aber ich sage Ihnen: In einer Woche werde ich mich bereits wieder langweilen. Und dann fängt das große Grübeln wieder an.

Was passiert denn, wenn Sie zuviel grübeln?

Dann vergrübele ich mich, ganz einfach. Ich bin ein Mensch, der nur eine gewisse

Menge an Informationen verarbeiten kann. Zuviel Information – und schon komme ich ins Grübeln. Ein destruktives, nirgendwohin führendes Grübeln. Zum Beispiel verschleppe ich dann auch immer Entscheidungen. An den simpelsten Dingen hänge ich mich tagelang auf. Ich schätze, das geht aber nicht nur einem Robbie Williams im Rampenlicht so, sondern vielen anderen Menschen, die ein normales Leben führen, auch.

Nun waren Sie in den letzten Jahren, genauer gesagt: seit 2006, nicht in der Öffentlichkeit präsent. Womit haben Sie sich beschäftigt?

Mit nichts. Es war unfassbar langweilig. Gleichzeitig war es wichtig und gut für mich, dass so wenig passierte. Denn ich bewege mich ja in den immergleichen Zyklen: Auf die Produktion eines Albums folgt der Feldzug, auf dem ich das Album bewerbe, schließlich kommt die Tournee durch große Hallen und Stadien. Danach muss mal Pause sein, sonst würde ich durchdrehen. Sie erleben mich jetzt gerade wieder am Ende meiner euphorischen Phase. Nach der euphorischen Phase kommt die Fressphase. Und zum Schluss muss ich wieder in den Entzug. Dann brauche ich wieder eine Pause, und dann geht alles wieder von vorne los.

Und Sie wissen jetzt schon genau, dass es Ihnen dieses Mal wieder so ergehen wird?

Es ist mir jetzt schon so oft auf genau diese Weise geschehen, dass ich ganz klar davon ausgehe, dass es mit dieser Platte wieder so enden wird.

Wenn Sie sagen, Sie haben sich mit »nichts« beschäftigt und das sei langweilig gewesen – was genau war dieses »nichts«?

Ich habe tagelang auf dem Sofa rumgegammelt und mir in der Wüste UFOs angeguckt. Ich hab mir eine Freundin geangelt. Irgendwann habe ich dann aus Langeweile mit dem Songschreiben wieder angefangen.

> *„Nach der euphorischen Phase kommt die Fressphase. Und zum Schluss muss ich wieder in den Entzug."*

Wenn Ihnen so langweilig ist, warum geben Sie dann nicht einfach viel mehr Konzerte? Jeden Abend und ohne Unterlass?

So wie Bob Dylan?

Möglicherweise würde es Sie vom Rumgammeln und vom Grübeln abhalten.

Unablässig auf Tournee zu sein, dauernd um die ganze Welt zu reisen: Finden Sie nicht, dass das ein bizarrer Lebensstil wäre?

Das frage ich Sie.

Nein, das wäre mir zu hart, da käme ich ja gar nicht mehr zur Ruhe. Da sind mir das Sofa und das bisschen Grübelei schon lieber. Wer immer auf Tour ist, rennt vor etwas weg. Das klingt jetzt nach Küchenpsychologie. Vielleicht ist es sogar Küchenpsychologie. Ich will Mr. Dylan auch nicht Unrecht tun, aber...

Sie meinen, man kann vom Reisen süchtig werden und nicht mehr runterkommen?

Man kann von allem süchtig werden.

Also auch von Konzerten.

Es kommt darauf an, was man für ein Typ ist. George Michael hat Millionen von Platten verkauft, man könnte also annehmen, dass George ein selbstbewusster, im Leben stehender Mann ist, der auf die Bühne geht und ein Publikum im Sturm erobert. Tatsächlich aber vergehen zwischen Konzerten bei ihm ganze Jahrzehnte. Erzählen Sie mir nicht, dass er gerne Konzerte gibt. Oder Michael Jackson: Er hätte viel mehr Konzerte in seinem Leben gegeben, wenn es ihm als Musiker ein echtes Anliegen gewesen wäre. Ich kann zum Adrenalinkick eines Konzertes nur sagen: Wenn ein Abend gut läuft, ist es das beste Gefühl, das man überhaupt erleben kann. Dieses Glück, sich selbst verstärkt über die Lautsprecher zu hören und auf ein Meer von Menschen zu gucken, die alle gekommen sind, um MICH zu sehen – das ist toll. Und dieses Glücksgefühl spüre ich dann auch in jeder Faser meines Körpers. Aber selbst das tollste Konzert ist nach zwei Stunden vorbei – und mit ihm das einzigartige Gefühl. Und nicht jedes Konzert kickt mich. Im Gegenteil:

Manchmal habe ich regelrecht Angst vor meinem Publikum. Das Problem liegt auf der Hand: Wenn ich auf Tournee bin, liegen vielleicht noch vierzig oder fünfzig Konzerte vor mir. Es spielt keine Rolle, wie das vorangegangene Konzert war, wenn man weiß, dass man noch Wochen durchhalten muss. Ein und dieselbe Situation wiederholt sich, wiederholt sich und wiederholt sich. Es ist manchmal regelrecht furchtbar.

Sie könnten versuchen, Ihre Bühnenangst zu therapieren, mit Hypnose oder autogenem Training. Damit Sie ruhig bleiben in all dem Wahnsinn, der sie umgibt...

Sie meinen, ich könnte mich ändern? Wenn ich darüber nachdenke: Ja, warum nicht? Ich habe immerhin schon ganz andere Probleme in den Griff gekriegt. Ich habe zum Beispiel seit zehn Jahren keinen Tropfen Alkohol mehr angerührt. Können Sie sich das vorstellen? Früher habe ich gesoffen wie ein Loch. Dann habe ich mich geändert. Ich habe mir natürlich andere Sachen seitdem reingepfiffen, ich habe damit auch nie hinter dem Berg gehalten, aber getrunken habe ich seitdem wirklich nicht mehr. Hätten Sie mich vor elf Jahren gefragt, ob ich mir ein Leben ohne Alkohol vorstellen könnte – ich hätte verneint. Ich war der festen Überzeugung, dass ich bis an mein Lebensende trinken würde.

Sie erwähnten Michael Jackson. Er hat nicht erst seit seinem 16. Lebensjahr, sondern von Kindesbeinen an im Rampenlicht gestanden – jetzt ist er tot. Hat Ihnen sein Schicksal zu Denken gegeben?

Nicht wirklich. Ich denke, wäre Michael Jackson nicht so unberührbar und reich gewesen, er wäre wohl in eine Anstalt eingewiesen worden – und zwar in eine geschlossene. Man hätte ihn entmündigt, da bin ich mir ganz sicher. Ich spreche nicht von dieser angeblichen Sache mit den Kindern. Wer weiß außer ihm schon genau, was da wirklich passiert ist. Aber wäre er nicht so verehrt worden, hätte man ihn in eine Gummizelle gesperrt. Die Jacksons sind einfach durchgeknallt! Ich sage das nicht, weil ich grausam sein möchte gegenüber seiner Familie oder seinen Fans, aber so sehe ich die Dinge nun einmal. Die kranke Seite jedoch finde ich an Michael Jackson am faszinierendsten von allen.

Sie leben ebenfalls ein Leben, das keinerlei Berührungspunkte mehr mit der sogenannten ›normalen‹ Welt und den ›normalen‹ Leuten aufweist...

Aber anders als Michael Jackson habe ich nicht meine Kindheit verloren. Ich habe nur meine Jugend verloren. Das ist ein riesengroßer Unterschied. Ich bin doch schließlich nicht größenwahnsinnig. Ich meine: Ich habe zwar keine Kinder, aber hätte ich welche, würde ich sie nicht Prince Robbie Williams I. und Prince Robbie Williams II. nennen.

> *Ich kann komplexe Sachverhalte nicht miteinander verknüpfen. Ich lese noch nicht mal Bücher. Ich komme immer nur ungefähr bis zur zehnten Seite, danach fange ich wieder an, Tetris zu spielen.*

Sie haben keine Kinder. Wen lassen Sie tatsächlich an sich heran?

Frauenbrüste. I love boobs.

Und was Ratschläge anbetrifft? Vertrauen Sie da jemandem?

Eigentlich niemandem so richtig. Ich habe einen Manager, mit dem ich gemeinsam Entscheidungen treffe. Aber menschliche Ratschläge? Elton John kenne ich ein wenig. Neil Tennant würde ich vielleicht als Ratgeber in Betracht ziehen, sollte ich mal ein Problem haben. Neil Tennant ist viel smarter als ich, er kann bestimmt gut Ratschläge erteilen.

Beneiden Sie ihn?

Dafür, dass er smart ist? Damit kann ich ehrlich gesagt ganz gut leben. Ich denke, dass er in seinem Leben deutlich weniger Neurosen entwickelt hat als ich. Nicht, dass er keine Neurosen hätte, aber eben deutlich weniger. Das hat damit zu tun, dass er über die Intellektualität zur Musik gekommen ist. Neil war Journalist. Ich war Tänzer. Er war Redakteur. Ich spielte Fußball. Er hat die Mechanismen der Entertainment-Maschine von außen kennengelernt. Seine Karriere baut darauf auf, dass er die Dinge durchschaut, ihre Wirkweisen verinnerlicht und die Erkenntnisse auf seine eigenen Arbeiten angewendet hat. Ich hingegen habe die Dinge nie durchschaut. Das ist ein riesiger Unterschied. Abgesehen davon mache ich mir aber auch nichts vor: Neils Smartheit rührt daher, dass er auf eine bessere Schule gegangen ist als ich. Dass er in einem anderen sozialen Umfeld aufgewachsen ist. Da kann ich nicht mithalten. Ich bin nicht intellektuell, ich kann komplexe Sachverhalte nicht miteinander verknüpfen. Ich lese ja noch nicht mal Bücher. Ich komme immer nur ungefähr bis zur zehnten Seite, danach fange ich wieder an, Tetris zu spielen. Solche Dinge lassen sich nicht korrigieren, also warum sich darüber den Kopf zerbrechen?

Was ist mit Ihrer Freundin, der Schauspielerin Ayda Field? Nehmen Sie von ihr Ratschläge an?

Ja, sie ist schließlich meine erste richtige Freundin... Wir reden viel.

Sie brauchen ja nicht gleich in Details zu gehen...

Werde ich aber! Ich meine: Das war ganz anders mit ihr als mit all den anderen. Irgendwie größer, intensiver. Dann haben wir uns getrennt. Zwei Mal haben wir uns in der Anfangsphase getrennt! Seitdem sind wir richtig zusammen.

Was hat sie, was andere nicht hatten?

Ihre Maske ist einfach nicht gefallen! Ich kann Ihnen verraten, dass die Maskerade eines jeden Menschen bald verrutscht, wenn man ihn über eine Weile beobachtet. Vielleicht fällt die Maske nach einer Woche, vielleicht nach einem Monat. Vielleicht nach drei Monaten. Aber eines ist klar: Sie wird fallen! Das war in der Vergangenheit für mich stets der

Moment, an dem ich einer Frau den Laufpass gegeben habe. Ich spürte: Ich kann ihr nicht vertrauen. Da habe ich ihr dann hinterher gerufen: Baby, ich hab dich ertappt! Du bist wie alle anderen! Zieh Leine. Ciao, bye bye!

Und Ayda ist anders?

Erst beleidigte ich sie wohl, indem ich sagte: Du bist ziemlich gut in deinem Spiel. Clever girl! Aber ich glaub' dir trotzdem nichts, damit du's nur weißt! Good bye! Ich wollte sie provozieren. Aber da gab es keine Maske. Aus Gott weiß welchem Grund rief ich sie dann an und bat sie zurückzukommen. Ich hatte mich wirklich in sie verliebt. Das ist die ganze Geschichte.

Sie selbst tragen keine Maske?

Nein, denn ich bin gegenüber Frauen, mit denen ich etwas habe, extrem direkt und ehrlich. Möglicherweise bin ich so, um sie einzuschüchtern, damit sie vor Schreck gleich im ersten Augenblick ihre Maske fallen lassen und ich mich nicht weiter mit ihnen abgeben muss. Ich bilde mir in solchen Momenten immer ein, ich sei ein aufrichtiger Kerl. Aber vielleicht wurde ich die Mädchen nach meinen Bekenntnissen auch bloß einfacher los. Vielleicht war es nur Bequemlichkeit, um mich nicht mit der Person beschäftigen zu müssen. Wissen Sie, ich hatte mich schon mit dem Gedanken abgefunden, mein Leben als Single zu führen. Ich war es gewohnt, dass ich tun und lassen konnte, was ich wollte und niemandem Rechenschaft schuldig war. Außerdem stellt sich, wenn man auf sich allein gestellt ist, auch nicht die Vertrauensfrage.

Und wie hat Ihre Freundin auf die harten Bekenntnisse von Robbie Williams reagiert?

Nun, ich erzählte ihr alles. Schonungslos. Ich erzählte ihr von meinen sexuellen Vorlieben und Praktiken, wie ich denke, wie ich mich verhalte und wie ich mich in der Vergangenheit gegenüber Frauen verhalten habe, wie viele Frauen ich in welcher Halbwertszeit hatte und was für Drogen ich genommen habe. Ich ließ kein einziges Detail aus. Ich war mir sicher, dass sie mich daraufhin verlassen würde.

Aber sie hat sich all das geduldig angehört.

Ja, sie hat dann zum Schluss meiner Ausführungen gesagt: Danke, dass du mir das alles so genau dargelegt hast. Deine Offenheit freut mich. Lass uns also damit anfangen, dein Verhalten zu ändern. Wir werden da gemeinsam hindurchgehen. Und ich dachte: So hat ja noch keine mit mir geredet. Und dann dachte ich: OK, lass es uns versuchen.

Keine One-Night-Stands mehr?

Auch, wenn ich Sex jederzeit haben könnte, auch jetzt, ich bräuchte nur runter in die Hotellobby zu gehen und mich umzuschauen, so würde es meine Freundin vermutlich am nächsten Tag aus der Zeitung erfahren. Das möchte ich nicht riskieren. Ich möchte sie nicht verletzen.

Die Boulevardblätter sind trotzdem voll von Geschichten über Sie. Seit es das Internet gibt, kann man sich diese Geschichten vorab schon als Synopsis reinziehen, bevor man per Mausklick zu dem kompletten Artikel gelangt.

Das ist interessant. Lesen Sie mir doch mal so eine Synopsis vor.

Hier, aus The Sun, eine besonders schöne: »Robbie Williams used to shovel drugs up his nose, pop pills and sink lager like a man possessed. But his life has changed. Read more!«

Genial.

Wie fühlt sich das an, wenn man so etwas über sich selbst liest?

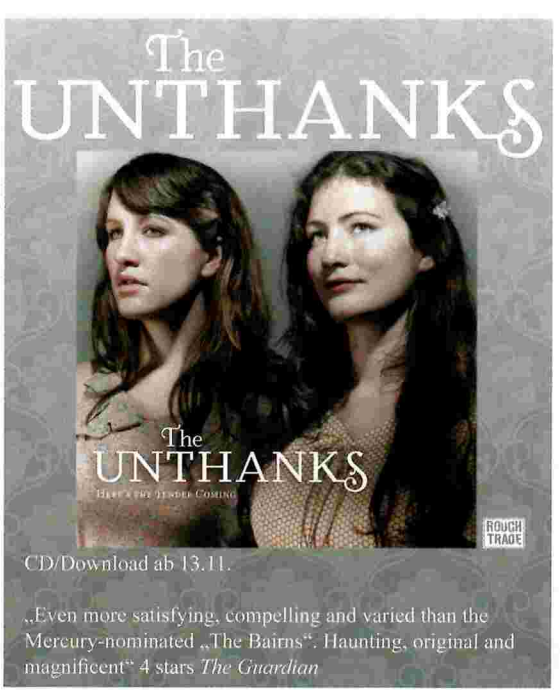
Ehrlich gesagt, wenn ich das jetzt von Ihnen höre, denke ich, dass es vielleicht doch ganz gut ist, dass ich keine Zeitung lese. Nur wenn ich wirklich gelangweilt bin, greife ich zu einer. Und dann lese ich etwas über mich, und es fühlt sich an, als ob im Nebenzimmer eine Party stattfindet, und ich halte mein Ohr an die Wand und höre, was über mich geredet wird. In gewisser Hinsicht ist es wahrscheinlich menschlich, dass man hören will, was über einen geredet wird. Das Problem ist bloß, dass, wenn ich zuviel von solchem Zeug lese oder höre, ich dann wieder ins Grübeln verfalle, und das ist nicht gut. Ich trinke doch auch nicht – entschuldigen Sie bitte meine direkte Art – Scheiße zum Frühstück.

Ein drastisches Beispiel.

Man möchte doch nicht den ganzen Tag über den Geschmack von Scheiße im Mund haben. Also lässt ein Mann in meiner Position die Zeitungen schön brav links liegen. Meiner Freundin habe ich versprochen, für die nächsten zwei Jahre, also den Zeitraum des Feldzugs zu meiner neuen Platte, keine Zeitung zu lesen. Es ist einfach besser für die innere Balance!

Morrissey spricht ähnlich abfällig über die britische Boulevardpresse.

Ich kann Sie nur ermutigen, wirklich alles abzudrucken, was ich hier heute so vom Stapel lasse. Schreiben Sie alles! Zerreißen Sie mich! Verdammen Sie mein Album! Tun Sie einfach mit diesem Interview, was Sie wollen! Mir egal, denn Sie werden es in deutscher



Sprache verfassen. Ich wiederum werde mich an eine nette, gepflegte Konversation mit einem Deutschen erinnern. Eine einzige Bitte hätte ich: Verkaufen Sie Ihr Interview nicht an die Sun.

Auf Ihren Konzerten pflegen Sie Ihrem Publikum Ihre Storys höchstpersönlich und brühwarm aufzutischen. Was ist das für ein seltsam distanzloses Mitteilungsbedürfnis?

Was ist schon distanziert oder distanzlos, wenn Sie einer Masse von 80.000 Menschen in einem Fußballstadion gegenüberstehen? In einer durcharrangierten Show sind die Gesprächspausen zwischen den Songs andererseits der Kick, den ich mir als Sänger selbst geben kann. Ich habe mir einfach irgendwann angewöhnt, auch die Ansagen an das Publikum als Psychotherapie zu betrachten. Es ist einfach alles völlig egal. Ich kann sagen, was ich will – in dem Moment, wo ich es ausspreche, wird die Beichte Teil der Show. Als ob sich der Aggregatzustand des Gesagten in einer solchen Bühnensituation unwiderruflich verändert.

Tratsch als Entertainment?

Es ist ja so: Ich möchte die Leute unterhalten. Egal wen. Jederzeit. Ununterbrochen und um jeden Preis. Ich verrate Ihnen den Trick: Plaudern Sie in einem Tonfall, wie andere über Fußball oder Tennis sprechen, über intimste sexuelle Details, gerne hochgradig indiskret, gerne mit Seitenhieben gegen sich selbst, dass sich die Zuhörer fremdschämen, plaudern Sie alles aus, was Ihnen in den Sinn kommt. Der ganze Saal wird Ihnen an den Lippen kleben. Das ist das Geheimnis von Entertainment. Nicht von Kunst, aber von Unterhaltung. Und das Ganze hat eben einen anderen positiven Nebeneffekt: Wenn ich auf der Bühne schon alles ausplaudere, kann mir kein investigativer Journalist anschließend sagen, ich hätte etwas verschwiegen oder unter den Tisch gekehrt. Es gibt bei mir einfach keinen Skandal zu entdecken, da ich nichts verheimliche.

Sie sollten Ihre gesammelten Ansprachen an Ihr Publikum als Buch veröffentlichen.

Warum sollte ich das?

Es wäre so Andy Warhol.

Aber es wäre auch viel Arbeit. Das müsste dann tatsächlich jemand anderes machen. Ich würde spätestens nach zwei Stunden die Lust verlieren.

Haben Sie eigentlich mittlerweile Ihren Führerschein gemacht?

Nein.

> *Was ist schon distanziert oder distanzlos, wenn Sie 80.000 Menschen in einem Fußballstadion gegenüberstehen?*

Dann sind all diese Pressebilder und Ihre Mackerpose mit dem Motorrad auf dem Cover Ihres neuen Albums ja doppelt irritierend.

Neil Tennant hat seinen Führerschein auch erst letzten September gemacht.

Aber im Gegensatz zu Ihm sammeln Sie Autos und Motorräder. Wozu, wenn Sie keinen Führerschein haben?

Ich kann natürlich Auto fahren. Ich darf es nur nicht. Ich fahre Go-Cart. Ich vermisse in dieser Hinsicht gar nichts. Ich bin wie eine Kuh auf der Wiese. Ich mag meine Wiese. Ich vermisse die angebliche Freiheit der vor einem liegenden Highways nicht. Aber ich kann Ihnen verraten, wie ich auf die Idee mit dem Motorrad kam. Ich hielt ein Fotobuch von Paul Newman in der Hand und wollte auch so ein Foto von mir haben.

Träumen Sie manchmal vom Autofahren?

Ich habe manchmal Tetris-Träume.

Sie haben Ihr neues Album mit dem Produzenten Trevor Horn aufgenommen, der mit seiner Band The Buggles einst einen Hit mit dem Titel »Video Killed the Radio Star« hatte. Ihr Plattentitel »Reality Killed the Video Star« ist offensichtlich eine Verbeugung vor Horn.

Ich konnte ihm auf diese Weise meinen Respekt zollen. Trevor ist ein Genie. Er hat so viele tolle Platten gemacht, die ich liebe.

Und was genau meinen Sie eigentlich, wenn von »Reality« die Rede ist?

Ehrlich gesagt, gibt es keine intelligente Antwort auf diese Frage. Es gibt einfach keinen tieferen Sinn. Ich vermute, Sie sind jetzt nicht überrascht. Ich wette, Sie hatten keine kluge Antwort von mir erwartet.

Wussten Sie von Anfang an, dass Sie das Album so nennen wollten?

Eigentlich wollte ich es »Il Protagonista« betiteln. Der Titel gefiel mir sogar richtig gut. Man hatte mir nachdrücklich und glaubwürdig versichert, dass dieser Titel sehr, sehr prätentiös klingen würde. Aber dann sagte man mir, dass die meisten Fans vermutlich nur Bahnhof verstehen würden. Also ließ ich den Titel sein.

In dieser Manier hat man in den Sechzigern Autorenfilme in Italien benannt.

Und Spaghetti-Western. Es gibt ja tatsächlich einen Film, der so heißt: »The Protagonist« mit Clint Eastwood in der Hauptrolle.

Sie kennen den Film?

Aber sicher: Mann kommt in eine Stadt. Mann erschießt alle Bad Guys, die dort wohnen. Der Zuschauer weiß am Ende nicht, ob Eastwood nicht selbst auch ein Bad Guy ist. Dem Zuschauer ist das aber egal, weil Eastwood bei seinen Erschießungen so elegant und überzeugend vorgegangen ist. Der Zuschauer identifiziert sich: Das bin ich! Ich bin Clint Eastwood.

Aber wer ist Robbie Williams? Auf Ihrem neuen Album decken Sie viele verschiedene Stile ab, als wollten Sie ganz viele verschiedene Geschmäcker bedienen.

Gut beobachtet.

Das heißt, Sie glauben nicht mehr an das geschlossene Format des Albums? Sie denken nur noch in einzelnen Songs?

Ich würde mich als Kind der Generation iTunes bezeichnen. Ich lade mir herunter, was mir gefällt. Beatles, Electro, Swing, Musik aus den Siebzigern – kommt alles auf die Festplatte, aus allen Jahrzehnten und Genres. Anders gesagt: Ich würde es unendlich langweilig finden, mich in nur einem Stil einzunisten. Ein zweites Mal »Millenium« zu schreiben, oder »Come Undone«? Ich müsste gähnen, und mein Publikum würde auch gähnen. Manchmal denke ich allerdings, ich würde gerne ein zweites Mal einen so guten Song wie »Angels« schreiben. Das ist mir leider bis heute nicht gelungen.

Robbie Williams *»Reality Killed the Video Star« (Chrysalis / EMI) VÖ: 6. November*

spex LIVE
MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

TOCOTRONIC
DAS ERSTE KONZERT
UEBEL & GEFÄHRLICH / HAMBURG
22/01/2010

INFOS ZU WEITEREN BANDS UND DJs AB 16.11.2009
AUF WWW.SPEX.DE

A REBOURS

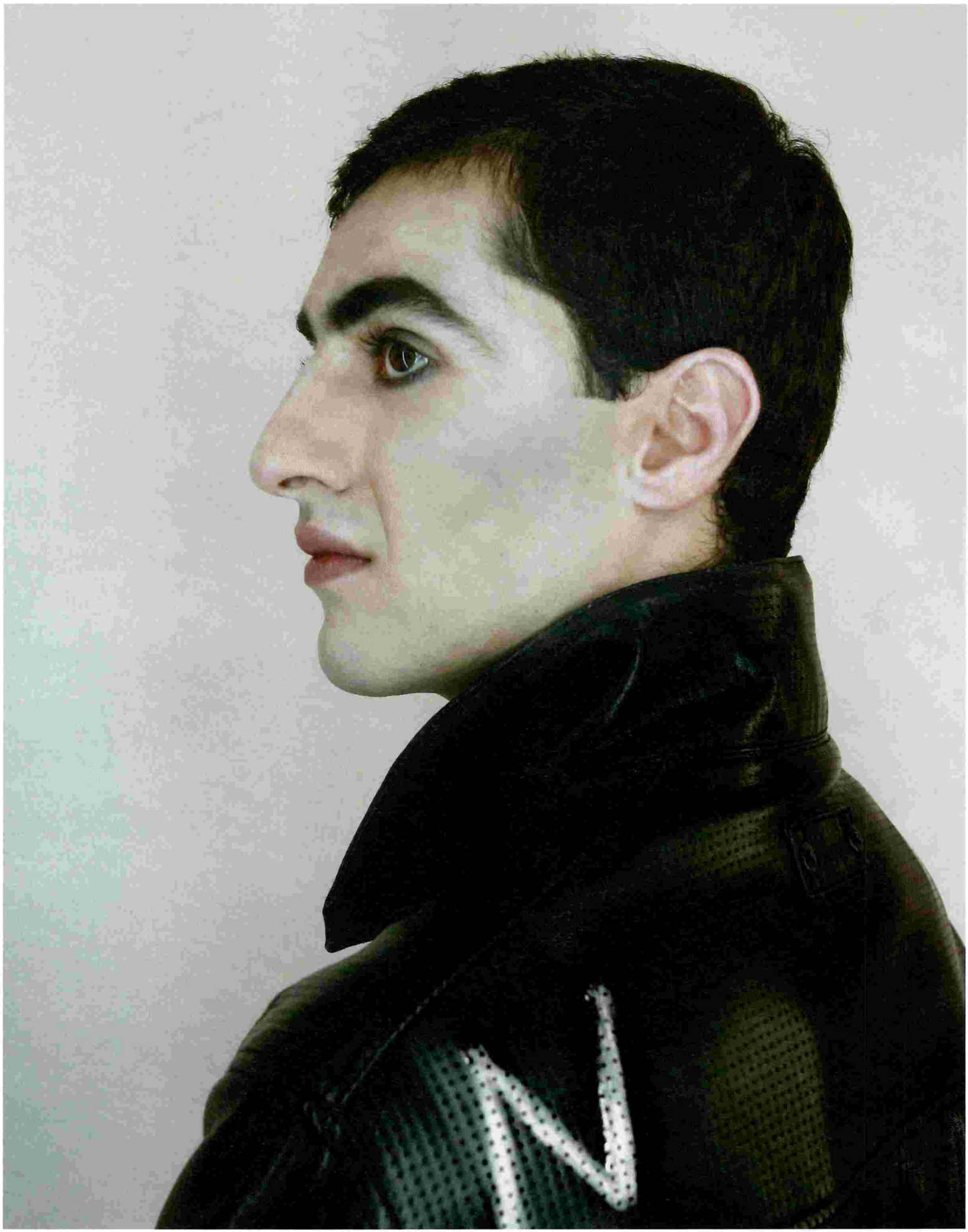
Fotografie — *V2 Schneider*
Idee & Konzeption — *Max Dax, Mario Koell*
Moderedaktion — *Christoph Voy*
Styling — *Susanne Pospischil*
Haare & Make Up — *Anna Stargardt*
Fotoassistenz und Licht — *Oliver Schultz-Berndt*
Bildbearbeitung — *Atelierbureaustudio MK*
Modell — *Namosh*
Ressortleitung Mode — *Joerg Sauer*

Das »making of...« auf spex.de wurde fotografiert auf Polaroidmaterial mit freundlicher Unterstützung von theimpossibleproject.com

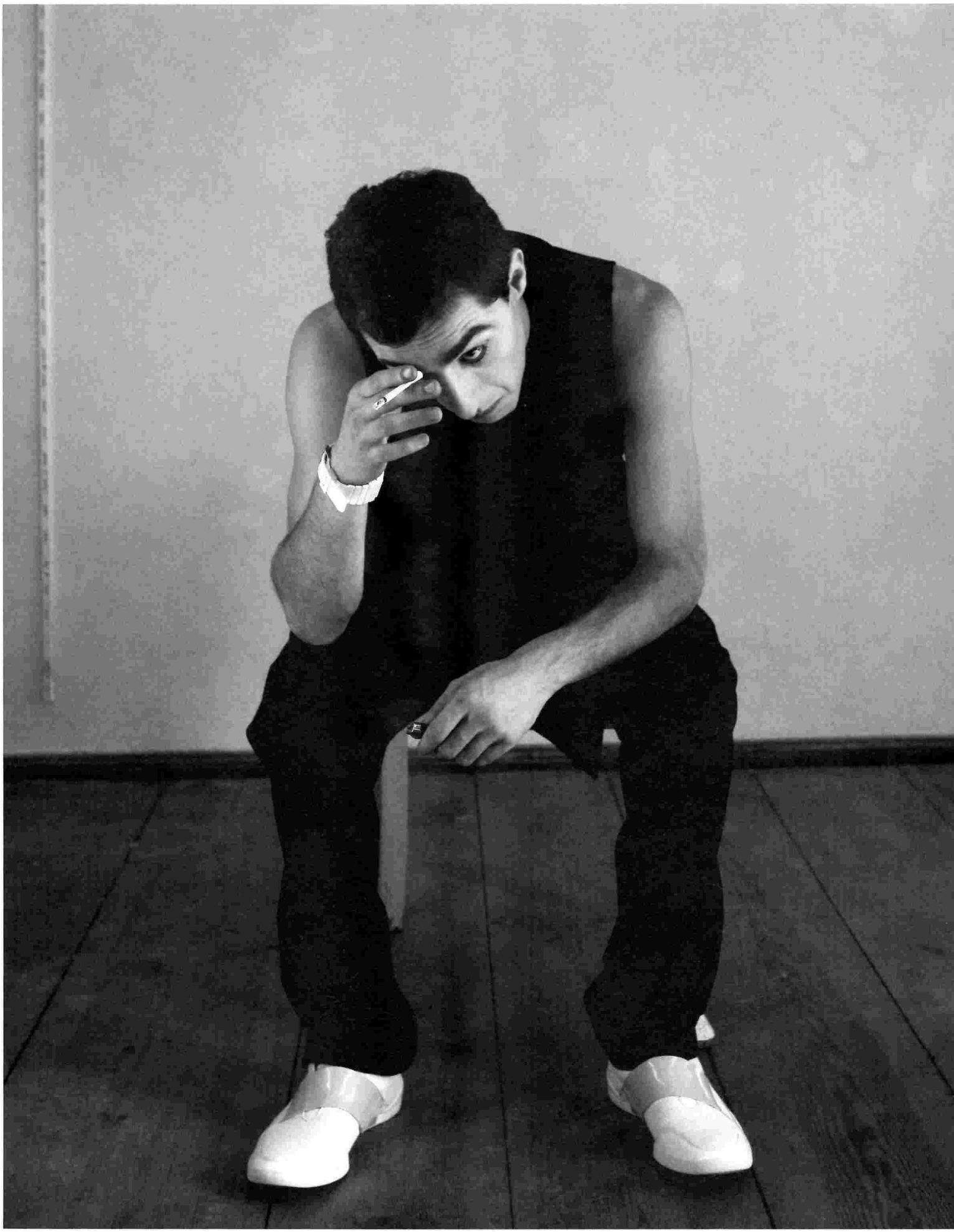
Visor — *Sunvisor by the Sea über Starstyling*
Pullover — *Firma* Jeans — *Levi's*

Hut — *Stetson* Hemd — *Herr von Eden* Overall — *Koryphee*

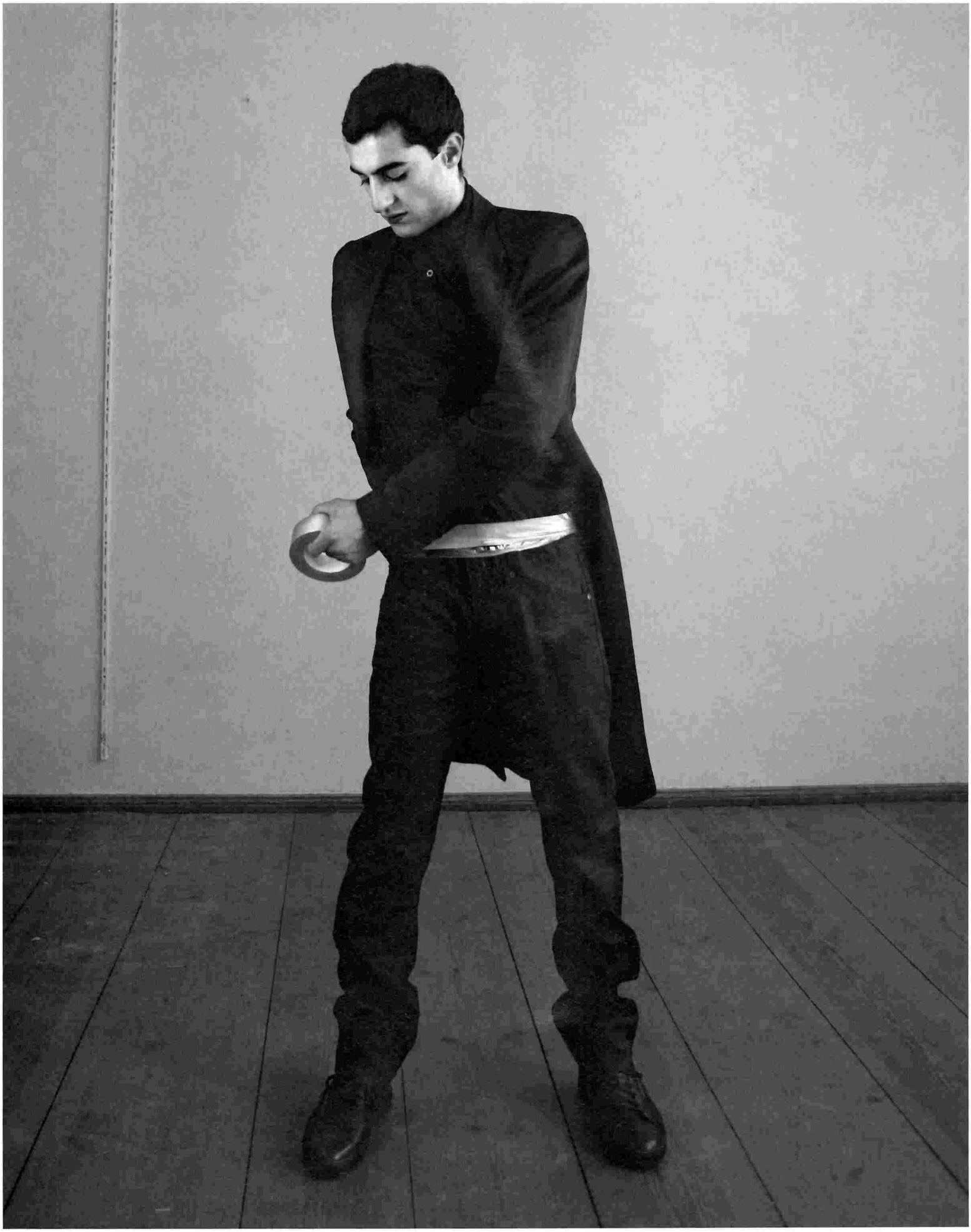
Strickjacke — *Fred Perry (Raf Simons)* Hemd — *Carin Wester* Hose — *Stone Island* Brille — *Mykita*



Lederjacke — *Bench*

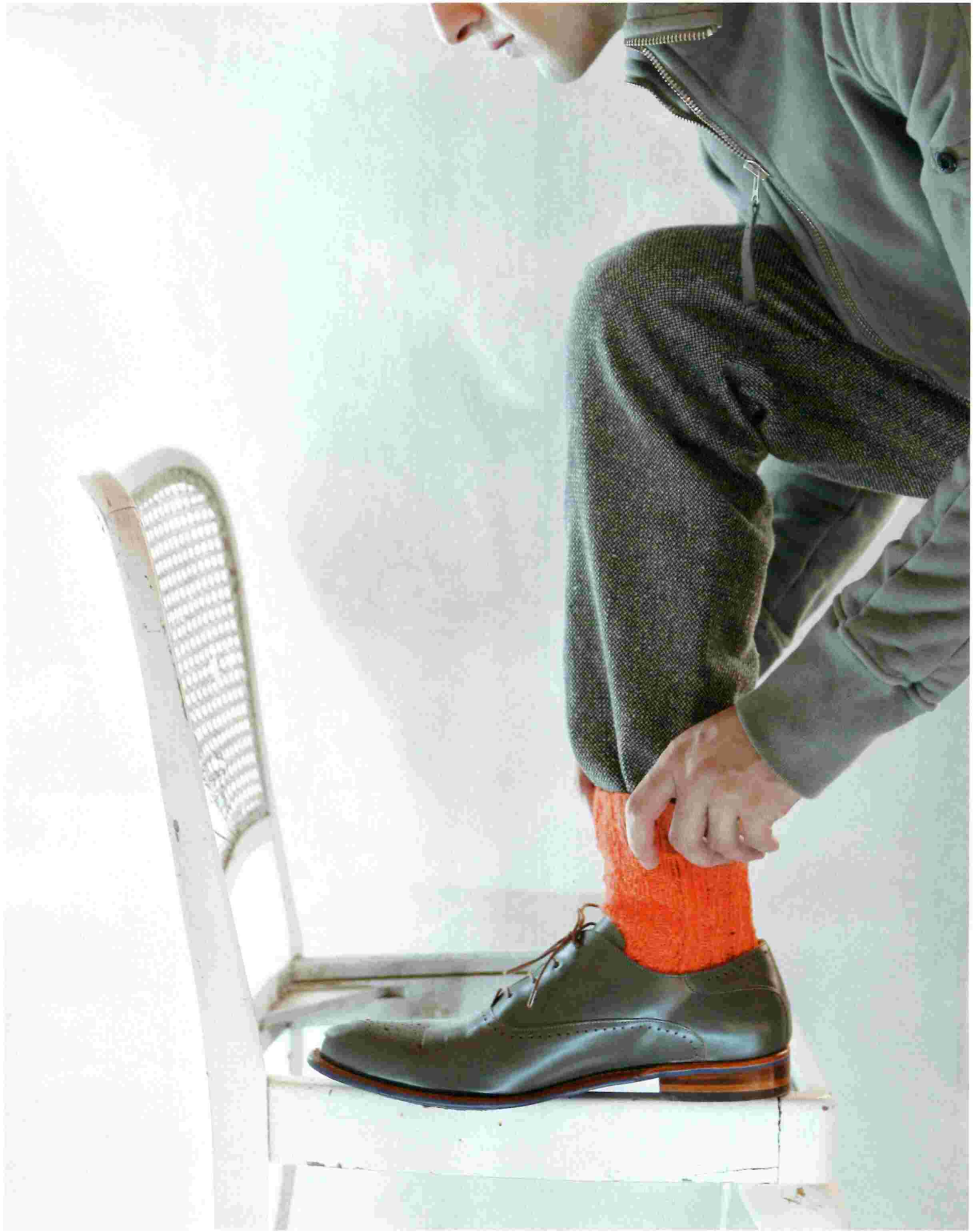


Weste — *Misomber Nuan* Hose — *Maison Martin Margiela* Schuhe — *Puma* Uhr — *G-Shock*

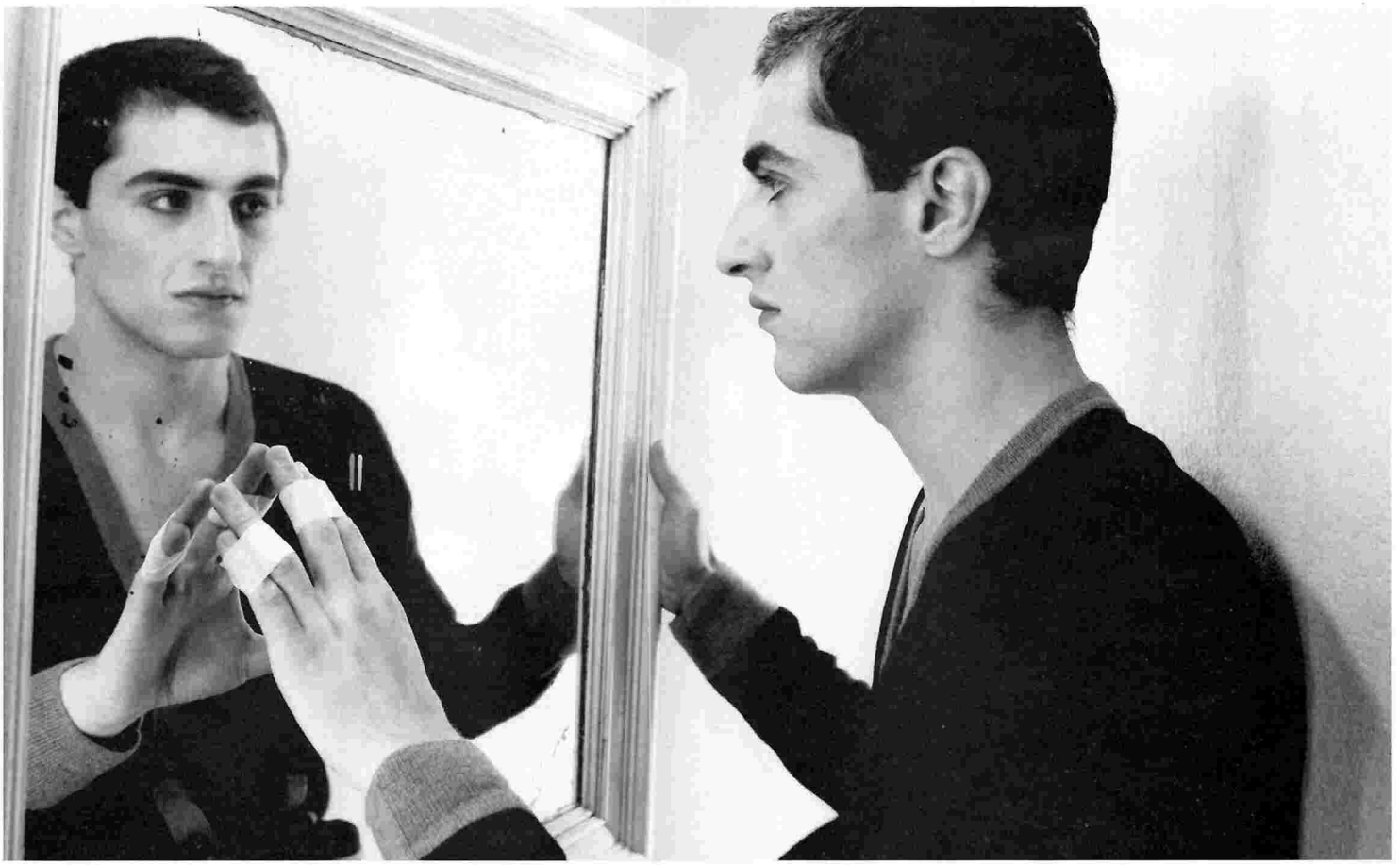


Mantel — *Maison Martin Margiela* Hemd — *Barbour* Jeans — *We Are Replay* Schuhe — *Puma*

T-Shirt — *Insight* Jacket — *Model's own*



Sweatshirt-Jacke — *Stone Island* Hose — *A.D. Deertz* Schuhe — *Floris van Bommel* Socken — *Sevgi Arslan*



Strickjacke — *Carhartt*

IM NEONLICHT

Auf seinem neuen Album »Keep It for Later« stellt Namosh die Weichen für die Weltkarriere. Vorher stand er V2 Schneider Modell für eine Inkarnation als elektrischer Freund.

TEXT: LÆRKE VINTERBERG

Eine Abrisswohnung in Ostberlin. Der Strom wird mit Hilfe einer Kabeltrommel aus dem zweiten Stock gezogen. Die Kaffeemaschine zieht die meiste Energie. Drei Neonröhren spenden kaltes Licht.

Namosh, der eigentlich Namosh Arslan heißt, hat einen Stapel CD-Rs zum Shooting mitgebracht. Der Ghettoblaster spielt für einen Tag lang seine Musik, und das hört sich wie folgt an: rohe Prince-Coverversionen, gesungen von der minderjährigen Janet Jackson, weichgezeichneter französischer Technojazz und bizarre Quietschemusik von Visage. Die hatten 1982 einmal keinen Hit mit der deutschsprachigen und ehrlich gesagt ziemlich geilen 12-Inch »Der Amboss«. Im Original hieß die Nummer »Anvil (Nightclub School)« und war benannt nach dem gleichnamigen Schwulenclub in Manhattan. Steve Strange singt: »Harta und schnalla / Schulta an Schulta / Sehen wir zu / Angst und Schweiß / Der Schlag auf den Amboss in der Nachtclub-Schul«. Wenn man diese Musik zehn Stunden lang hört, ahnt man, dass Namosh eines baldigen Tages ganz groß rauskommen wird, denn er hört Musik auf die gleiche Weise wie Stuart Price (vgl. Vorspiel ab S. 36): als Antizipation zukünftiger Hörgewohnheiten, die ihrerseits eine Reprise von bereits Bestehendem sind. Den Titel seines neuen Albums »Keep it for Later« darf man daher wörtlich nehmen. Die zwölf Songs, die Namosh auf diesem versammelt, bersten vor Einfällen und produktionstechnischen Finessen. Namosh kartografiert eine fickrige Neo-New-Wave-Musik der Zukunft, die simple Synthiemelodien, Kunstlied, House und das Atmen eines Besessenen zu einem neuen Sound amalgamiert.

In den Zeiten der Post-Ökonomie, wo der zukünftige Star noch für Kleingeld Kellnern und Modeln muss, erklärte sich Namosh bereit, sich in uniformer, klassischer Herrenkleidung fotografieren zu lassen, wobei jedes Outfit stets durch ein Detail – eine goldene Brille, einen Gürtel aus Gaffa, eine Armbinde aus Mull – gebrochen wird. »A Rebours / Gegen den Strich« bezieht sich auf den gleichnamigen Roman von J.-K. Huysmans.

Namosh *»Keep It for Later« (Crippled Dick Hot Wax) bereits erschienen*

MODE-INTERVIEW: *MALCOLM McLAREN*

»... und anschließend hängt dieser Mist dann in den Museen.«

»The look of music and the sound of fashion«: Das sind die Leitmotive im Leben des Malcolm McLaren. Der 1946 in London geborene Provokateur ästhetisierte in den Siebzigern gemeinsam mit Vivienne Westwood den Punk-Look und wurde zum notorischen Strippenzieher hinter den Sex Pistols. Einige Jahre war es ruhig um ihn. Auf der Kunstmesse Art Basel tauchte er 2008 wieder auf, präsentierte unter dem Titel »Shallow« eine Kurzfilmserie, für die er obskure alte Pornofilme verlangsamt und mit einem Cut-up-Soundtrack aus vierzig Jahren Popmusik unterlegt hatte. Die Kunstwelt sprach von McLarens »Debüt« als Künstler – dabei hatte dieser seine Arbeit, auch die im Mode- und Musikbereich, natürlich schon immer als Kunst, genauer: als Situationismus verstanden. Zuletzt entwarf McLaren in New York, wo er heute lebt, eine Kollektion für das Skatewear-Label Supreme, aktuell arbeitet er an einem Musical über Christian Dior.

INTERVIEW: JAN KEDVES **FOTO LINKE SEITE:** »MALCOLM MCLAREN IN LET IT ROCK, 1972«, DAVID PARKINSON **PORTRÄT MALCOLM MCLAREN (SEITE 77):** EVA TUERBL

Mr. McLaren, es fing also alles mit Elvis Presleys elektrisch-blauem Lamé-Anzug an?

Richtig. Es war 1971, ich war gerade von der Kunsthochschule geflogen und auf Krawall aus. Ich schneiderte mir also Elvis' blauen Lamé-Anzug nach, den ich auf irgendeinem Foto gesehen hatte, und stolzierte damit durch die King's Road in Chelsea. Ich dachte: Mal schauen, was passiert – vielleicht werde ich ja entdeckt. Doch niemand reagierte. Es war total peinlich. Ich wollte mich gerade in die Telefonzelle am Ende der Straße flüchten, da kam dieser Typ auf mich zu und meinte: Hey, in meinem Laden ist noch Platz. 430 King's Road, hier hast du den Schlüssel. Und zack: war ich Inhaber eines Ladens.

Den Laden nannten Sie »Let it Rock« – und der Rest ist Geschichte.

Ja, und es ist eine gute Geschichte! Der Besitzer verschwand und sagte, wir sollten auf seine Sachen aufpassen – er kam aber nie wieder, um sie abzuholen. Ich betrieb den Laden zusammen mit Vivienne Westwood – der Frau, an die ich 1965 meine Unschuld verloren hatte und die dabei sofort schwanger geworden war. Ich wollte mit dem Kind erst nichts zu tun haben. Meine Großmutter gab mir Geld für eine Abtreibung, aber Vivienne kaufte sich davon ein Cashmere-Twinset in der Bond Street. Später nahm ich das Baby an, und heute bin ich sogar sehr stolz auf meinen Sohn.

Er heißt Joseph Corré und verkauft mit seinem Label Agent Provocateur sehr erfolgreich Nobeldessous.

Genau. Joseph führt damit in gewisser Weise unsere Familientradition fort. Denn abgesehen davon, dass seine Mutter natürlich eine berühmte Designerin ist, war auch mein Großvater schon Schneidermeister. Und meinem Stiefvater gehörte eine Kette von Bekleidungsgeschäften. Ich selbst habe mich aber nie als Modedesigner betrachtet – auch wenn Vivienne Westwood und ich natürlich Kleider entwarfen und verkauften. Ich verstand mich schon immer als Künstler. Teil meines Kunstkonzepts war es zum Beispiel, den Shop immer wieder zu schließen. Sobald das Geschäft zu erfolgreich wurde, machten wir dicht und eröffneten unter anderem Namen und mit verändertem Konzept neu. Nach »Let it Rock« hieß der Laden »Too Fast to Live, Too Young to Die«, dann »Sex«, dann »Seditionaries« und schließlich »World's End«. Das Potenzial des grandiosen Scheiterns!

Das war es also, was Sie unter Situationismus verstanden?

Ja, sicher. Es war eine Form von Protest. Darum ging es doch beim Situationismus. Ich hatte von der Situationistischen Internationalen noch nie etwas gehört – bis zu den Studentenrevolten in Paris 1968. Die einzige Andeutung von Aufbegehren, die unsere Generation sich bis dahin geleistet hatte, war, dass wir Kopien von Thomas de Quinceys »Bekenntnisse eines englischen Opiumessers« oder William Burroughs' »Naked Lunch« mit uns herumtrugen und unübersehbar aus unseren Hosentaschen hängen ließen. Mit dem Situationismus kam endlich Bewegung in die

Sache. Im Zentrum stand die Forderung, dass es keine Trennung zwischen Leben und Kunst geben durfte. In gewisser Weise ähnlich wie bei der Fluxus-Bewegung ein paar Jahre vorher – auch wenn die Fluxus-Leute natürlich viel esoterischer waren.

Eine sehr bekannte Fluxus-Künstlerin interviewen wir in derselben Spex, für die wir auch dieses Gespräch führen: Yoko Ono.

Ich habe sie nie getroffen. Aber John Lennon habe ich getroffen. Eine bizarre Geschichte – wollen Sie sie hören? Es war in den Siebzigern, in New York. Ich ging in einen Club und trug diesen tollen Anzug, den ich mir selbst geschneidert hatte. John Lennon war auch da – ohne Yoko Ono, aber mit ein paar anderen Leuten. Plötzlich kam einer der Männer auf mich zu und meinte, John Lennon fände meinen Anzug toll. Ich sagte, das würde mich freuen, ich hätte ihn geschneidert. Der Mann sagte, John Lennon würde den Anzug gerne haben. Ich sagte, er sei leider ein Einzelstück, ich könne ihn nicht verkaufen. Der Mann antwortete, ich hätte nicht richtig verstanden: Mr. Lennon wolle den Anzug sofort haben. Zugleich bedeutete er mir, dass es keine gute Idee sei, John Lennon einen Wunsch abzuschlagen. Ich dachte, ich höre nicht richtig.

Und John Lennon?

Er schaute die ganze Zeit in eine andere Richtung. Der Mann sagte mir, ich solle Mr. Lennon meinen Anzug auf der Stelle geben, er würde mir dann aus meinem Hotelzimmer neue Klamotten holen. Ich bekam es ein bisschen mit der Angst zu tun, denn der Mann sagte das alles mit sehr bestimmtem Ton. Also willigte ich ein und ging mit dem Mann auf die Toilette. Dort stand ich dann eine Stunde lang in Unterhosen in dieser Kabine herum und fror – bis der Typ wiederkam und mir tatsächlich etwas Neues zum Anziehen brachte. John Lennon war natürlich längst verschwunden. Ach, ein Alptraum!

Zurück zum Situationismus…

Ja, die Situationistische Internationale hatte natürlich diese tollen Slogans: »Verbieten ist verboten«, »Sei realistisch, verlange das Unmögliche«, und so weiter. Diese Slogans gaben Leuten wie mir, die gerade von der Kunstakademie kamen, Ende der sechziger Jahre einen Freifahrtsschein. Ich verabschiedete mich von dem Ideal der objektiven Schönheit als der klassischen Vision von Kunst. Ich wollte aus Kunst etwas ganz anderes machen. Das konnte ich dann als Shop-Betreiber und als Manager dieser Ersatz-Popgruppe namens Sex Pistols. Mit den kleinen Sex-Attentätern dieser Band inszenierte ich kulturelle Terroranschläge zum Wohle unseres Planeten.

Frühjahr 2009: Vans-Sneaker aus der Malcolm-McLaren-Kollektion für Supreme, mit Motiven aus Keith Harings »Duck Rock«-Artwork auf Lasche und Innensohle

»Plötzlich kam einer der Männer auf mich zu und meinte, John Lennon fände meinen Anzug toll. Ich sagte, das würde mich freuen, ich hätte ihn geschneidert. Der Mann sagte: Sie verstehen nicht. John Lennon würde den Anzug gerne haben.«

Man könnte auch sagen: Mit den Sex Pistols stilisierten Sie eine Ablehnungshaltung höchst erfolgreich zum Spektakel – während Guy Debord, der dominierende Denker des Situationismus, in seinem Hauptwerk »Die Gesellschaft des Spektakels« die Spektakel des Kapitalismus entschieden ablehnte.

Sicher, was wir da veranstalteten, war nicht unbedingt alles in Debords Sinne. Aber als die Sex Pistols 1977 in England mit »God Save the Queen« auf Platz #1 waren, klingelte bei mir das Telefon. Guy Debord war dran und sagte: »Vielen Dank, dass Sie meine Platte auf Platz #1 gebracht haben.« Ich verstand erst nicht, was er meinte. Aber für ihn war es tatsächlich so: »God Save the Queen« war ›sein‹ Nummer-1-Hit. Es war seine Idee, der Erfolg der Sex Pistols verdankte sich situationistischen Taktiken wie Détournement und Kommunikationsguerilla. Deswegen war es seine Platte. Guy Debord sagte in diesem Telefonat auch, er wolle mich unbedingt treffen und kennen lernen. Also verabredeten wir uns in einem Restaurant in London. Und Sie glauben nicht, was dann passierte…

Er kam nicht?

Ich saß zwei Stunden alleine da. Dann kamen ein paar Männer an meinen Tisch und sagten, Monsieur Debord sei furchtbar müde gewesen, er habe sich schon ins Bett gelegt.

Die Punk-Entwürfe, die Sie damals mit Vivienne Westwood verkauften, sind noch heute sehr gefragt. Stimmt es, dass Damien Hirst im letzten Jahr bei Sotheby's für 80.000 Pfund Klamotten ersteigert hat, die angeblich aus »Sex« und »Seditionaries« stammten, aber gefälscht waren?

Ja, es ist unglaublich! Bei Scotland Yard liegt ein 3.500 Seiten dicker Ordner mit der Beweisaufnahme. Eine Riesensache! Es stellte sich heraus, dass es in London eine ganze Fake-Fabrik gab. Dort nähten im Auftrag eines windigen Geschäftemachers unter anderem Modestudenten des Central Saint Martins College unsere alten Kollektionen nach – »No Future«-Jacken, »Destroy«-Westen, »Karl Marx«-T-Shirts, Bondage-Hosen, alle möglichen Mull-Oberteile mit Hakenkreuzen und so weiter. Und 25 Museen auf der Welt, unter anderem das Metropolitan Museum of Art in New York und das Victoria & Albert Museum in London, hatten diese Sachen schon ersteigert und ausgestellt. Vivienne Westwood wollte mit der Sache nicht in Verbindung gebracht werden, aber ich fuhr letztes Jahr persönlich zu Scotland Yard, schaute mir besagte Klamotten an und deklarierte sie offiziell als Fälschungen.

Wäre es aber nicht viel lustiger und situationistischer gewesen, wenn Sie gesagt hätten: Doch, die sind alle echt?

Ja, sicher, theoretisch will mir das einleuchten. Aber Sie glauben gar nicht, wie schlecht diese Klamotten gearbeitet waren. Sie waren aus ganz anderen Stoffen genäht, das Label sah anders aus, die Nähte waren falsch, und so weiter. Eine schlechte Kopie adele ich doch nicht dadurch, dass ich sage: Ja, das habe ich gemacht! Und anschließend hängt dieser Mist dann auf der ganzen Welt in Museen, mit meinem Namen drunter! Es tat mir wirklich sehr leid für meinen Freund

Damien Hirst, der mir ganz stolz seine Plastiktüten mit all dem Müll zeigte, den er da ersteigert hatte. Er konnte einfach nicht fassen, dass es keine Originale waren. Aber ich schätze, so ist das eben heute: Die Leute wollen unbedingt glauben, dass etwas echt ist. Das sind eben die dominierenden Motive unserer Zeit: Authentizitätswahn und Karaoke. Unsere gesamte Kultur kann man mit diesen beiden Worten umschreiben.

Karaoke? Wie meinen Sie das?

Nun, überall wo ich hinschaue, ist Karaoke. Die Imitation der Imitation. Ich nenne Ihnen ein musikalisches Beispiel: Letztens wurde ich in England als Juror zu einer Castingshow eingeladen, da bewarben sich vier Schuljungs, die versuchten, eine andere erfolgreiche Castingband nachzumachen, die wiederum eine andere Castingband nachgemacht hatte. Sie fühlten sich dabei ganz toll! Ich fragte mich: Ist das jetzt besonders schlimm, oder ist das eine neue Form von Authentizität? Wo wird man landen, wenn man dieses Prinzip ewig weiterspinnt?

Ist nicht der Erfolg von Lady Gaga ein gutes Beispiel? Sie hat in ihrer einjährigen Karriere schon das halbe ästhetische Repertoire von Madonna gefleddert und dazu noch Boney M. und Queen in den Sampler geworfen.

Sie meinen, dass diese Frau Karaoke so weit treibt, dass wieder etwas Authentisches dabei herauskommt? Das wäre Alchemie. Ich kann das aus der Ferne nicht beurteilen. Ich muss sie mir unbedingt mal anschauen, wenn ich das nächste Mal in London bin.

»Christian Diors berühmte erste Kollektion aus dem Jahr 1947 war wegbereitend… Wespentaille, Tellerrock, Krinoline: So sahen später die Rock'n'Roll-Girls aus.«

Lady Gaga kommt aus New York.

Ach so? Ich kenne sie nicht.

Sie sagten zu Beginn, sie hätten sich nie als Modedesigner verstanden. Im letzten Frühjahr haben Sie aber für das New Yorker Edel-Skate-Label Supreme eine Kollektion entworfen.

Ach was, ich habe diese Kollektion nicht selbst entworfen. Ich habe sie lediglich ›endorsed‹. Das heißt: Ich habe Supreme erlaubt, meinen Namen zu verwenden und ihnen das Artwork meines »Duck Rock«-Albums zur Verfügung gestellt. Sie haben sich daraus frei bedient und die Motive auf T-Shirts, Pullover und Sneakers gedruckt. Das war nicht nur für mich viel einfacher, sondern auch für die Supreme-Leute zufriedenstellender. Denn ich bin doch mittlerweile wirklich ein bisschen zu alt, um zu wissen, was Skatern gefällt, meinen Sie nicht?

Im Prinzip könnte man Ihre Malcolm-McLaren-Kollektion genauso als Keith-Haring-Kollektion bezeichnen – die Print-Motive stammen alle von ihm.

Ja, Keith war unglaublich. Er konnte einfach nicht stillhalten. Er musste dauernd zeichnen, auf jeder Serviette kritzelte er herum. Graffiti war ein großes Thema, als ich 1982 das »Duck Rock«-Album aufnahm, und Keith hatte seinen ganz eigenen Stil. Sehr tribalistisch. Das passte zu meinem Konzept – denn auch wenn man »Duck Rock« heute vor allem als Hiphop-Album erinnert, war es doch eigentlich ein Weltmusik-Konzeptalbum, auf dem ich alle möglichen karibischen und afrikanischen Stammes- und Volksmusiken mit dem Sound der Zulu Nation kombinierte.

Und warum Supreme?

Die Supreme-Leute waren nun mal ganz begeistert von »Duck Rock« und Keiths Artwork. Sie wollten unbedingt etwas damit machen. Und ich muss sagen, ich finde es auch wirklich interessant, was Supreme mit ihrem Label produzieren. Im Grunde interessieren

sie sich nur für eine ganz bestimmte New Yorker Zeit von Anfang bis Mitte der achtziger Jahre. Auf dieser Periode basiert ihre gesamte Ästhetik. Sie sind absolut besessen von dieser Idee des Authentizismus.

Dabei ist fast kaum etwas Unauthentischeres denkbar als »Duck Rock«, ein Hiphop-Weltmusik-Album von Malcolm McLaren, produziert von Pop-Maestro Trevor Horn.

Ja, wahrscheinlich. »Duck Rock« wurde aber nachträglich authentifiziert – dadurch, dass die Leute aus der Hiphop-Szene in New York die Platte für sich entdeckten und sie immer wieder sampelten, vor allem das Stück »Buffalo Gals«.

Etwas wird also dadurch authentisch, dass man es toll findet?

Vielleicht!

Lassen Sie uns noch über Ihre Zukunftspläne sprechen. Es heißt, Sie würden schon seit Jahren an einem Musical über Christian Dior arbeiten.

Das stimmt. Um genau zu sein, wollte ich dieses Musical schon in den Achtzigern realisieren – damals, als ich in Hollywood als Ideenlieferant für Columbia Pictures und als Muse für Steven Spielberg arbeitete und für ihn Broadway-Musicals entwickeln sollte. Es war eine frustrierende Zeit für mich. Schon aus meinem Filmprojekt »Heavy Metal Surf Nazis« wurde nichts, und auch die Idee, ein Waltz- und Square-Dance-Musical über die Geschichte der USA zu schreiben, scheiterte. Irgendwie dauerte die Recherche zu lang, plötzlich waren sechs Monate vergangen, die Euphorie war verflogen, es gab neue Projekte – wie das eben so ist in diesem Geschäft. Aber ich habe die Idee nie aufgegeben.

Warum ein Musical über Dior?

Seine Lebensgeschichte ist sehr faszinierend. Dior verhalf der Haute Couture nach dem Zweiten Weltkrieg zu neuem Glanz und machte Paris wieder zum Zentrum der Mode. Ich will mich in dem Musical auf die zehn Jahre zwischen 1947 und 1957 konzentrieren, von seiner ersten Kollektion bis zu seinem Tod. Dior war musikalisch, sein Lieblingslied war »Qué Será, Será«. Und natürlich herrschte da diese ewige Konkurrenz zwischen ihm und Coco Chanel. Chanel hasste Dior – so wie sie alle schwulen Modeschöpfer hasste, denn sie war der Meinung, dass es Schwulen verboten werden sollte, Frauen einzukleiden. Nachdem Chanel 1954 aus dem Schweizer Exil nach Paris zurückgekehrt war, wurde sie auch viel erfolgreicher als Dior. Dabei hatte sie während der Besatzung mit den Nazis kollaboriert! Sie war die Geliebte des Sonderbeauftragten des Reichspropagandaministeriums in Frankreich, Baron Hans Günther von Dincklage. Das alles sind Details, die in den aktuellen Verfilmungen von Coco Chanels Leben natürlich verschwiegen werden.

Und was ist mit Dior? Finden Sie ihn auch modisch interessant?

Und wie! Seine berühmte erste Kollektion aus dem Jahr 1947 war – ob Sie es glauben oder nicht – wegbereitend für den Rock'n'Roll. Mit dieser Kollektion definierte Dior den sogenannten ›New Look‹, dabei hatte er im Grunde nur versucht, die Kostüme seiner Mutter neu zu erfinden und die Stundenglas-Silhouette der Belle Epoque zurückzubringen. Bürgerlicher und reaktionärer ging es eigentlich gar nicht. Meine Großmutter zum Beispiel, Tochter einer reichen portugiesisch-niederländischen Diamantenhändler-Familie: Sie liebte Dior! Aber dieser Look wurde in den USA einige Jahre später, während der Geburt der Teenager-Kultur, zum Ausdruck von Unangepasstheit und Rebellion. Paradox! Der Look hatte überhaupt nichts mit Feminismus oder Emanzipation zu tun, sondern schnürte die Frauen im Gegenteil wieder in Korsetts und Polster ein, und doch wurde er zur prägenden Silhouette einer Aufbruchszeit. Wespentaille, Tellerrock, Krinoline: So sahen in den Fünfzigern die Rock'n'Roll-Girls aus.

Sie meinen auch die Mädchen in »... denn sie wissen nicht, was sie tun« mit James Dean?

Genau.

In diesem Film gab es auch schon ein frühes Punk-Statement zu sehen: Eine der Hauptfiguren, Plato, trägt verschiedenfarbige Socken, eine blaue und eine rote.

Ich weiß. Das war damals aber natürlich noch kein Punk-Statement. Damit wollte der Kostümdesigner, Moss Mabry, lediglich deutlich machen, wie sehr durch den Wind dieser arme Plato ist. Es wird ja sehr deutlich in dem Film, dass der Junge nicht nur eine Vollmeise hat, sondern auch hoffnungslos verliebt ist in Jim Stark, James Deans Figur. Und was macht man, wenn man total durcheinander ist? Man achtet eben nicht mehr darauf, was man anzieht. Mag durchaus sein, dass dieses Detail später inspirierend für Punks war. Auf jeden Fall sah es ziemlich gut aus.

Wann wird Ihr Dior-Musical Premiere feiern?

Ach, erst mal muss ich es überhaupt fertig schreiben, nicht wahr? Ich hoffe, ich schaffe es noch, bevor mein Gehirn irgendwann eines schönen Tages den Geist aufgibt.

Malcolm McLaren (Hrsg.) *»Musical Paintings«*
128 Seiten, englisch (JRP Ringier)
bereits erschienen

COMPESHITSTEM – THE NEW DEAL *2009*
(Installationsansicht)

BIZARRE BAUSTELLEN AUS ZEUG

Phoebe Washburn

Sie konstruiert aberwitzige Kreislaufsysteme und täuscht forsch eine Kunst der Nachhaltigkeit an: Phoebe Washburn verwendet ausschließlich gefundenes Material und recycelt für neue Arbeiten sogar eigene alte Werke. Die Amerikanerin, die in der Hannoverschen Kestnergesellschaft ihre Installation »Compeshitstem« zeigt, ist jedoch eher gierig als grün, und zugleich Protagonistin einer Post-Krisen-Kunst, die Museen mit Katastrophenfilm-Settings zumüllt und einen schönen Namen trägt: »Clusterfuck Aesthetics«.

TEXT: OLIVER KOERNER VON GUSTORF
FOTOS: STEFAN KOCH © PHOEBE WASHBURN COURTESY ZACH FEUER GALLERY, NEW YORK

Wohl jeder musste als Kind diese Diagramme in der Grundschule zeichnen: die Zirkulation des Wassers zwischen Meer, Atmosphäre und Festland, die Abfolge von Verdunstung, Wolkenbildung, Regen. Zwischen den Erdschichten, die mit Buntstift in Braun, Beige, Ocker ausgemalt wurden, sammelte sich das türkise Grundwasser – natürlich, um dann auf geheimnisvolle Weise wieder in die Atmosphäre zu gelangen. Der Wasserkreislauf gehört zu den ersten Welterklärungsmodellen, mit denen ein Mensch in seinem Leben in Berührung kommt. Mit seinen zirkulierenden Pfeilen hat das Modell etwas ungemein Beruhigendes. Denn es signalisiert, dass nichts verloren geht: »Panta rhei« – alles fließt. Und doch gibt es Löcher in diesem scheinbar sicheren System. Zumindest fällt es einem als Kind schwer sich vorzustellen, dass die Verdunstung über einem brodelnden Topf Spaghetti auch im großen Stil funktioniert, dass ganze Hallenbäder voller Wasser irgendwie unbemerkt im Himmel verschwinden.

In Phoebe Washburns aktueller Installation »Compeshitstem – The New Deal« landet das Wasser nicht im Himmel, sondern in einer Art provisorischem Olymp – einer gigantischen, zusammengenagelten Arena aus Holzabfall und tausenden recycelten Sperrholzplatten, wobei sich in deren Zentrum kleine, grün schimmernde Seerosenteiche befinden. Doch nur Sieger werden in Stadien gefeiert. Und so ist es auch nur ganz besonderes Wasser, das in diese aberwitzige Konstruktion in der oberen Halle der Hannoverschen Kestnergesellschaft gelangt. Es hat einen weiten Weg hinter sich. Der startet im Erdgeschoss des Ausstellungshauses, wo Washburn einen wunderbaren Waschsalon errichtet hat: eine Mischung aus Schaulabor, Designwerkstatt, Kläranlage, Sportplatz. Der Kampf des Wassers um den Siegerteich beginnt hier unten – in zwei soliden Miele-Waschmaschinen, in denen täglich jeweils neun Second-Hand-T-Shirts gewaschen werden, was genau der Anzahl der Mitspieler eines Baseball-Teams entspricht.

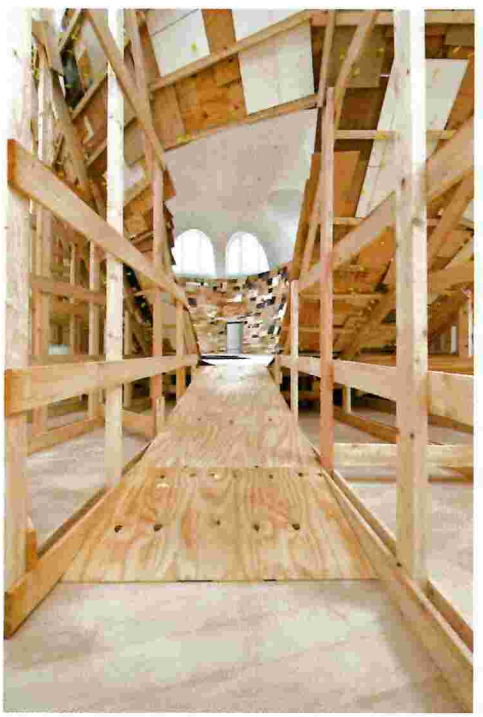
Das Schmutzwasser aus den beiden Maschinen wird durch ein zweisträngiges Röhrensystem in Aquarien und mit Sand oder neonfarbenen Golfbällen gefüllte Filterbecken gepumpt. Zwischenstopp ist eine

COMPESHITSTEM – THE NEW DEAL *2009 (Installationsansicht)*

FRAGILE

zweiteilige Holzkonstruktion, die an die Dachschrägen einer riesigen Favela-Hütte erinnert. Auf jeweils einer Dachseite durchlaufen die beiden konkurrierenden ›Wassermannschaften‹ einen unüberschaubaren Parcours aus transparenten Schläuchen und gebrauchten Gatorade-Flaschen, die auf neongelbe oder poppig orangefarbene Frisbee-Scheiben montiert sind. Gesteuert werden die konkurrierenden Wasserspiele durch eine eigens programmierte Software, die den Verlauf historischer Baseballspiele der US-Major-League in unterschiedliche Intervalle des Wasserflusses übersetzt. Wenn zum Beispiel das orangefarbene Team die New York Yankees symbolisiert, die 1932 gegen die Chicago Cubs Punkte erzielten, dann sprudelt es auf ihrer Dachseite schneller. Der Spielstand wird auf blinkenden Punktetafeln angezeigt, die Washburn aus Frisbee-Scheiben, Glühbirnchen, Gips und eingefärbten Seeigelschalen gebastelt hat. Am Ende des Tages wird das Siegerwasser in die Teiche der oberen Arena gepumpt, das Verliererwasser muss eine weitere Runde im unteren Reinigungskreislauf drehen.

Wer bereits als Schulkind unter Systemproblemen litt, wird sich angesichts dieser manischen Maschinerie in seinen Zweifeln bestätigt sehen. Washburns Systeme stecken voller Paradoxien, Sackgassen, undurchschaubarer Regeln. Was auf den ersten Blick wie ein originelles künstlerisches Plädoyer für den bewussten Umgang mit ökologischen Ressourcen erscheinen mag, ist tatsächlich eine total unsinnige, unökonomische Angelegenheit. Der enorme Aufwand, den die 1973 geborene New Yorkerin betreibt, um einige Liter Abwasser zu klären, steht in keinem Verhältnis zum Ergebnis. Ein schlichter Waschvorgang mündet in einer bizarren Großbaustelle. Auch wenn Washburns Installationen aus tonnenweise auf Straßen und in Müllcontainern gesammelten Materialien bestehen und sie Mini-Biotope und Treibhäuser in ihre Arbeiten integriert, ist sie keine Ökokünstlerin. »I'm not green, I am greedy«, sagt sie gerne. »Wenn ich diesen Müll über Jahre sammele und ihm wieder Sinn gebe, und das Ergebnis dann eine großformatige Installation ist, wird das als überzeugte Position zum Thema Nachhaltigkeit gelesen. Ursprünglich wurde dieser Sammeldrang aber durch meine Raffgier und meinen Geiz ausgelöst. Die Vorstellung, dass jemand anderes ein gutes, brauchbares Stück Holz oder einen schönen Balken findet, den ich übersehen habe, ist für mich unerträglich. Da wo ich wohne, schmeißen die Leute diese Sachen in großen Mengen weg. Das ist für mich eine Quelle, die niemals versiegt. Ich schöpfe sozusagen Systeme ab – wie etwa das New Yorker Recyclingsystem. Nach einer Weile wollte ich dann Skulpturen oder Installationen schaffen, die als autonome Systeme funktionieren. Die nicht nur eine statische Arbeit in einer Galerie sind, sondern sich ständig weiterentwickeln und etwas produzieren – vielleicht sogar ihren eigenen Abfall.«



COMPESHITSTEM – THE NEW DEAL *2009*
(Installationsansicht)

WASHBURNS INSTALLATION BESTEHT AUS TONNENWEISE AUF STRASSEN UND IN MÜLLCONTAINERN GEFUNDENEN MATERIALIEN

Sind Washburns frühere Arbeiten wie etwa »Sweet and Low« (2002) oder »Nothing's Cutie« (2004) noch Installationen aus Pappabfällen und Holzresten, die wie semiabstrakte Landschaften oder Stadtmodelle durch den Raum wuchern, vollzieht sich ab 2005 ein Wandel. Die Systeme werden organischer, komplexer. Washburn beginnt damit, bepflanzte Module, Teiche, Saatkästen, Lampen und Pumpen in ihre Werke einzubauen. Gleichzeitig verändern sich auch die Größenverhältnisse. Waren Washburns Architekturen zuvor zwar riesig, wirkten sie dennoch wie die miniaturisierten Versionen von Gebirgsketten oder Favelas. Jetzt verlieren sie zunehmend ihren modellhaften Charakter und schließen den Menschen im Maßstab 1:1 mit ein. So ist etwa »Minor In-House Brainstorm«, das sie 2007 für den Altria-Projektraum des New Yorker Whitney Museums realisiert, eine meterhohe Sperrholzarena, in deren Außenwände Fenster eingelassen sind, durch die man in ein provisorisch anmutendes Laborbiotop mit künstlichen Schilftümpeln blicken kann. Zur eigentlichen Blüte gelangte die Idee von sich selbstständig weiterentwickelnden Systemen allerdings mit »Regulated Fool's Milk Meadow« (2007) im Deutsche Guggenheim in Berlin. Washburn füllte die gesamte Ausstellungshalle mit einer veritablen Pflanzenfabrik – samt Fließbändern, Berieselungsanlage und Treibhäusern, in denen Rasenstücke herangezüchtet werden. Während die Grassaat in all ihren Entwicklungsstadien auf Förderbändern durch die Halle rumpelte, wurde sie zugleich mit Licht und Wasser versorgt. Die Rasenstücke

COMPESHITSTEM – THE NEW DEAL *2009 (Installationsansicht)*

endeten schließlich auf dem Dach des Gebäudes, wo sie langsam verdorrten – ein absurder Kreislauf von Werden und Vergehen.

Das Radikale an Washburns Werk ist, wie konsequent sie dieses Prinzip auf ihre Arbeitsweise überträgt. Denn eigentlich sieht man eine einzige fortlaufende Installation, die beständig wächst, die amöbenhaft immer wieder neue Formen annimmt und Körperteile entwickelt. Washburn wirft nichts weg. In »Compeshitstem« steckt ›genetisches‹ Material von Ausstellungen in Berlin oder New York. »Irgendwann fing ich aus ganz praktischen Gründen an, frühere Installationen zu zerlegen und Einzelteile für neue Arbeiten zu nutzen«, erzählt sie. »Dabei fiel mir auf, dass sich in den so wiederverwerteten Materialien Schichten von Informationen angelagert hatten, die sich dann in der neuen Arbeit noch einmal verdichten.«

Washburns Ausstellungstitel wie »Tickle the Shitstem« (2007) deuten an, dass es hier auch um so etwas wie eine alternative Ökonomie geht. In »Compeshitstem« laden sich »Competition«, »Shit« und »System« zu einer Wortschöpfung auf, die zwar programmatisch klingt, aber in ihrer Paradoxie die ursprünglichen Bedeutungen entwertet und umverteilt. Zugleich führen die ›billige‹ Materialität und die wenig zielorientierte Fabrikationsmethode von »Compeshitstem« nicht nur kapitalistische Verwertungskreisläufe ad absurdum, sondern bilden auch einen Gegenentwurf zum Materialfetischismus und den Hollywood-artigen Produktionsmethoden, die den Kunstmarkt bis zur Finanzkrise dominierten. Das ist inzwischen etwas anders: Damian Hirsts Diamantenschädel »For the Love of God« (2007) wirkt schon heute wie ein Relikt aus einer ganz anderen Epoche.

Und auch Washburns Do-It-Yourself-Ästhetik ist beileibe keine Einzelerscheinung. Bricolage und Baumarkt-Look liegen derzeit voll im Trend. Angesichts von globaler Unübersichtlichkeit und dem daraus resultierenden Mangel an expliziter politischer Haltung verwurstet eine Heerschar junger Künstler die sozial engagierten oder prozessorientierten Positionen vergangener Generationen: Post Minimal, Arte Povera, den erweiterten Kunstbegriff von Beuys. Das Ergebnis dieser Paarung aus Sammelleidenschaft und Desorientierung beschreibt der New Yorker Kritiker Jerry Saltz als »Clusterfuck Aesthetics«: Museen und Galerien füllen sich mit überquellenden Installationen, die wie Müllhalden, Baustellen oder Settings von Katastrophenfilmen wirken. Diese Anmutungen von ›totaler‹ Kunst oder Gesamtkunstwerken sind zumeist testosterongeschwängert. Man denke nur an Dieter Roth, Jason Rhoades, Paul McCarthy oder Jonathan Meese. Die größte Unordnung machten bisher immer die großen Jungs. Neben der US-Künstlerin Sarah Sze ist Washburn eine der wenigen prominenten Frauen in diesem Macho-Genre. Tatsächlich merkt man einen Unterschied zu vielen ihrer männlichen Kollegen: So größenwahnsinnig Washburns Werke sind, so ironisch und austaxiert sind sie im Detail. Jeder Erdfarbe steht ein Neon-Ton gegenüber, jeder organischen Anmutung eine industrielle. Washburns Arbeiten verzichten auf Überwältigungsgesten. Sie sind nie pathetisch, sondern immer stringent – wenn man ihren Irrsinn einmal akzeptiert hat.

Zu Washburns kometenhaftem Aufstieg hat neben dem trügerisch-grünen Öko-Image sicher auch beigetragen, dass sie ganz und gar nicht dem Klischee der feministischen Old-School-Tischlerin entspricht. Wenn das amerikanische Hochglanzmagazin W sie zur »Dumpster Diva« kürt und von ihren »aufsehenerregenden grauen Augen« schwärmt, dann hört sich das patent und kokett an, als sei sie eine Art Sandra Bullock der Kunstszene, ein intellektuelles All-American-Girl. So eigenwillig wie Washburn als Bildhauerin in dem männlich dominierten Feld der Installationskunst Zeichen setzt, so beharrlich weigert sie sich, ihre Arbeit als politisch zu begreifen. Auch wenn sie in ihrem jüngsten Ausstellungstitel doppelsinnig mit »The New Deal« auf die Finanzkrise anspielt oder in ihren improvisierten Bauten Ghetto-Architekturen zitiert, klingen ihre Äußerungen nicht wie eine Kritik an sozialen Verhältnissen, sondern eher ausweichend: »Es geht mir nicht darum, diese Art von Einfallsreichtum zu romantisieren oder zu ästhetisieren. Mir ist absolut bewusst, dass viele Menschen mit diesen Notlagen tagtäglich zurechtkommen müssen. Wenn ich daher auf solche Dinge stoße, dann achte ich sie und versuche außerdem von ihnen zu lernen.« Eine Unverbindlichkeit, die im diametralen Gegensatz zu der subversiven Energie ihrer Recycling-Fabriken steht, die keinen Mehrwert produzieren, sondern vor allem Zweifel an allen möglichen anderen Systemen.

COMPESHITSTEM – THE NEW DEAL *2009*
(Detail)

DIETER ROTH, JASON RHOADES, PAUL MCCARTHY ODER JONATHAN MEESE – DIE GRÖSSTE UNORDNUNG MACHTEN BISHER IMMER DIE GROSSEN JUNGS

Phoebe Washburn »Compeshitstem – The New Deal« *noch bis 25. Oktober, Kestnergesellschaft, Goseriede 11, 30159 Hannover, www.kestner.org. Zur Ausstellung erscheint ein Katalog im Kehrer Verlag Heidelberg*

http://www.spex.de/

HÖREN

Das Spex-Mixtape auf ByteFM, nun mit neuem Sendeplatz und Moderation:
einmal im Monat, Freitags ab 17 Uhr auf www.byte.fm

REMIXEN

Spex-Leser können einen Track des französischen Elektro-Pioniers Bernard Fevre remixen.
Die besten Remixes werden auf einer Compilation veröffentlicht, mehr auf spex.de/fevremix

SEHEN

Brandneue und herausragende Musikvideos mit dem Berliner
Musikfernsehen tape.tv auf spex.de/spextv

DENKEN

Neue Blogs von Scott King, Kevin Cummins, Moritz Schmall, Robert Defcon und André de Ridder.
Weiterhin aktuell: Die Blogs von Hans-Ulrich Obrist, Markus Miessen, Max Dax, Kreidler,
Christoph Braun und Martin Hossbach auf spex.de/blogs

BLÄTTERN

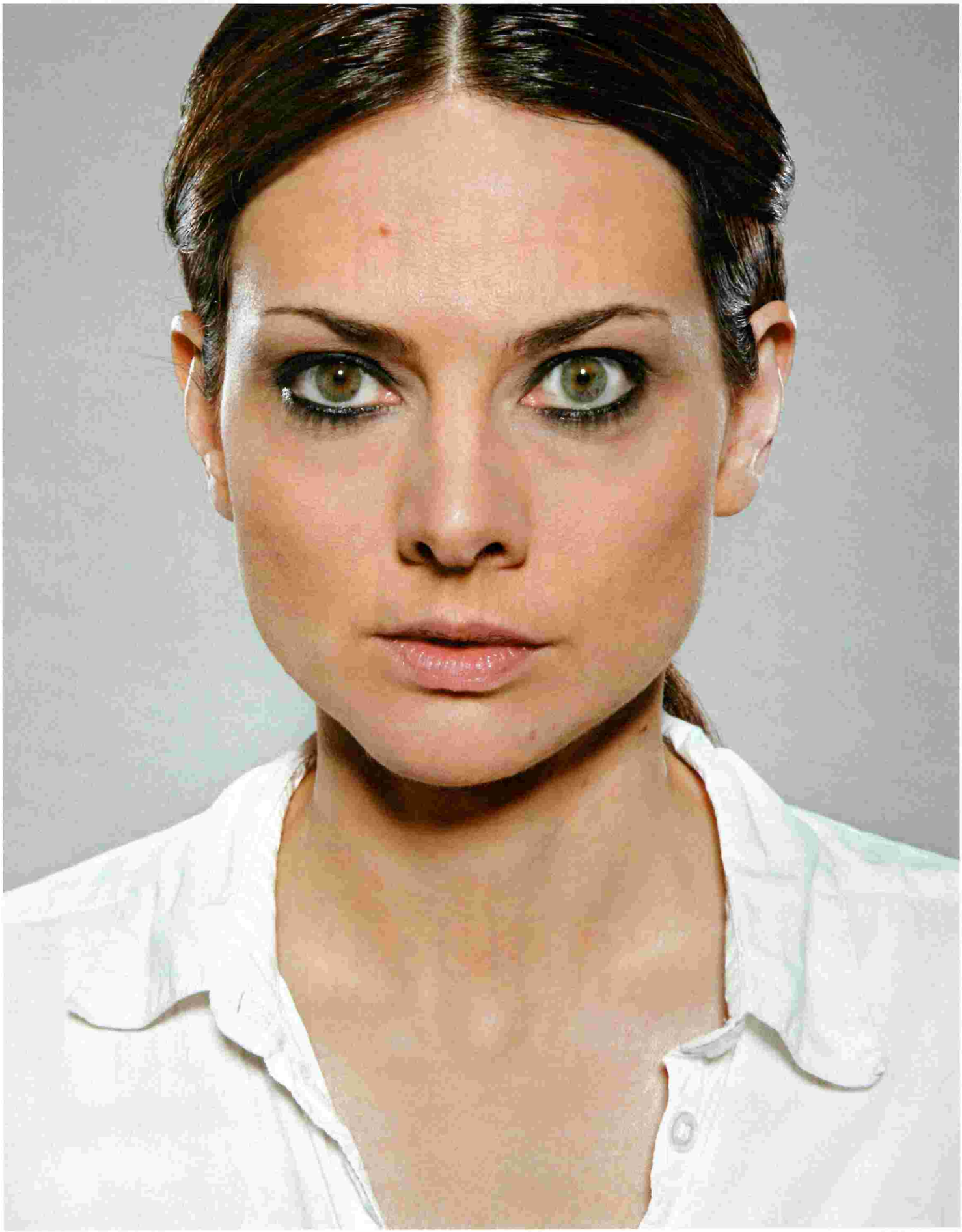
Backissues zum Nachblättern: Die gedruckte Spex als E-Paper im
ständig wachsenden Archiv unter spex.de/ausgaben

KNÜPFEN

Das Internet ist keine Einbahnstraße, die Spex-Redaktion kommt auch nach
draußen – ergänzende digitale Notizen gibt es in den sozialen Netzwerken Facebook,
Soundcloud und Twitter. Anfreunden, postfordistische Netze knüpfen, jetzt!

DIE SPEX JETZT AUCH IM NETZ

www.spex.de



SPIEGELUNGEN EINER POTENZIELLEN STADT

Bettina Pousttchi

Bettina Pousttchi ist eine der interessantesten jüngeren Künstlerinnen Deutschlands. Die Fotos, Videos und Skulpturen der Deutsch-Iranerin werden international ausgestellt. Zurzeit ist sie zum zweiten Mal auf der Biennale in Venedig vertreten. Nach längeren Aufenthalten in Paris, New York, Köln und London lebt sie seit 2005 in Berlin. Gerade stellte sie ihre 2.000 Quadratmeter große schwarzweiße Fotoinstallation »Echo« auf der Fassade der Temporären Kunsthalle Berlin am Schlossplatz fertig. Fast 1.000 Einzelplakate aus Papier ergeben ein umlaufendes Motiv, das an den gerade abgerissenen Palast der Republik nicht nur erinnert, sondern diesen regelrecht wiederauferstehen lässt. Mit Bettina Pousttchi sprach der Berliner Architekt Markus Miessen.

INTERVIEW: MARKUS MIESSEN **PORTRÄT BETTINA POUSTTCHI:** NORMAN KONRAD

Bettina Pousttchi, seit Sie die Temporäre Kunsthalle Berlin zum Abbild des Palastes der Republik gemacht haben, berichtet ganz Mediendeutschland über Sie. Haben Sie überhaupt noch Lust auf Gespräche?

Immer.

Wie erklären Sie sich das enorme, weit über Berlin hinausgehende Interesse an Ihrer Arbeit? Immerhin wird über die Frage des Palast-der-Republik-Abrisses und des Neubaus des Stadtschlosses bereits seit über einem Jahrzehnt gestritten.

Ich kann Ihnen das nicht erklären. Vielleicht liegt ein Grund darin, dass diese Arbeit nicht an der Debatte um den Abriss und den Schlossneubau ansetzt, sondern sich darüberhinausgehend damit beschäftigt, wie wir mit Geschichte und Architektur im Allgemeinen umgehen und wie wir Vergangenheit erinnern. Ich verstehe die Fotoinstallation auch nicht als einen Wiederaufbau des Palastes, sondern als eine Art Nachbild, etwas, das auf der Netzhaut zurückbleibt. Ein visuelles Echo. Es trifft sich mit der Erfahrung, die man hier in der Mitte Berlins gerade machen kann. Wenn man so kurz nach dem vollständigen Abriss des Palastes der Republik am Schlossplatz steht und auf diese neue Weite schaut, ist das ein sehr merkwürdiges Gefühl. Denn der Palast ist zwar verschwunden, liegt aber dennoch irgendwie in der Luft. Dieses Phänomen kann jeder erleben, unabhängig davon, ob er für oder gegen den Abriss war. Vielleicht ist das eine Erklärung, warum das Interesse über die Hauptstadt hinausgeht.

Ihre Arbeit markiert den Scheitelpunkt der temporären Existenz der Berliner Kunsthalle. In einem Jahr wird die Institution die Schotten wieder dicht machen. Wie lange wird Ihre Fassadenarbeit sichtbar bleiben?

Die Fotoinstallation auf der Fassade der Temporären Kunsthalle soll sechs Monate plakatiert bleiben. Sie besteht aus 970 unterschiedlichen Postern aus Papier, die den Witterungs- und Wetterbedingungen auf dem Schlossplatz von September bis Februar, also fast den gesamten Herbst und Winter über, ausgesetzt sein werden. Daher fällt es mir schwer abzuschätzen, was davon in sechs Monaten noch zu sehen sein wird. Es ist ein Experiment für alle Beteiligten.

Ihre Arbeit wurde vier Tage vor der Bundestagswahl der Öffentlichkeit präsentiert. Gibt es eine politische Botschaft, die Sie aussenden?

Es handelt sich weniger um eine politische Aktion als vielmehr um ein Kunstwerk, das mit Geschichte und der Rolle von Fotografie im Prozess von Erinnerung zu tun hat. Ich verstehe es als eine Art Widerhall, und deshalb lautet der Titel dieser Fotoinstallation folgerichtig auch »Echo«. Die von mir eingefügten Spiegelungen auf der Papier-Fassade geben auch nicht den konkreten städtischen Kontext wieder. Sie spiegeln weniger die existierende, als vielmehr eine mögliche Stadt. Der Ort ist ideologisch und geschichtlich enorm aufgeladen. Wenige Meter von ihm entfernt, auf dem Opernplatz, wurden 1933 Bücher verbrannt. Der Biblioklasmus wurde auf städtischer Ebene als demonstrative Zerstörung machtpolitischer Architekturen weitergeführt. Jede historische Macht-Welle brachte auch eine Welle der Zerstörung baulicher Natur mit sich. Dort, wo Walther Ulbricht 1950 das Haus der Hohenzollern sprengen ließ, versuchte man immer wieder ein Vakuum zu füllen. Doch war der Palast nicht nur räumliches Manifest der Volkskammer, sondern auch Stätte des Vergnügens mit Cafés, Restaurants und einer Diskothek. Die Initiative ›Volkspalast‹ griff das 2004 auf sehr interessante Weise in Anlehnung an den ›Fun Palace‹ des englischen Architekten Cedric Price auf.

Der Palast der Republik war tatsächlich einzigartig in seiner doppelten Funktion zwischen Repräsentationsbau des Staatsapparates und Mehrzweckhalle für gesellschaftliche Vergnügungen. Es fanden dort zum einen die Sitzungen der Volkskammer und die Parteitage der SED statt, zum anderen bot der Palast kulturelle Veranstaltungen und eine Freizeitunterhaltung, wie sie an keinem anderen Ort der DDR zu dieser Zeit so zu finden waren, von Bowlingbahn und Disko über elegante Restaurants bis zu einer großen Konzerthalle mit Auftritten internationaler Musiker. Das fotografische »Echo« geht sowohl auf die Architektur des Palastes ein als auch auf seine ambivalenten Funktionen. In der Nachwende-

zeit hat sich seine Bedeutung stark geändert. Der Prozess einer sich ändernden Konnotierung des Gebäudes kam in Gang, angestoßen durch die vielen Projekte, die im leerstehenden Palast in den letzten Jahren stattfanden.

Wilhelm Girnus, später Staatssekretär für Fach- und Hochschulwesen der DDR, sagte 1951: »Wir hatten die Wahl – Schloss oder Dom. Hätten wir den Dom abgerissen, dann hätte der Westen für einige Jahre Wasser auf der Mühle gehabt und von ›Kirchenstürmerei‹ gesprochen. Dann lieber das Schloss. Mit den Kunsthistorikern werden wir schon fertig!«

Vielleicht sollte man zukünftig alle Gebäudenamen mit dem Adjektiv ›temporär‹ versehen, nicht nur die Kunsthalle am Schlossplatz, denn man weiß ja nie, was geschehen wird? Temporärer Dom, Temporärer Fernsehturm, Temporäres Rotes Rathaus, Temporärer Reichstag… Alleine an dieser vielleicht absurd wirkenden Aufzählung sieht man bereits, was für eine Sprengkraft darin liegen könnte, den Gestaltungswillen der Machtinhaber sprachlich in Worte zu fassen.

Berlin war schon immer ein Ort, an dem das Verlangen nach einer beschönigenden Korrektur der Geschichte besonders präsent war. Gibt es in Deutschland immer auch eine falsche Sehnsucht?

Halten Sie diese Sehnsucht für ein spezifisch deutsches Phänomen?

In Berlin streitet man darum, ob ein Stadtschloss wieder aufgebaut wird und ob Vergabeverfahren rechtswidrig gelaufen sind, während in Ihrer zweiten Heimat, im Iran, Millionen Menschen auf die Straße gehen und eine friedliche Revolution heraufbeschwören, die blutig niedergeschlagen wird. Ist Geschichte manchmal absurd?

Die Lebensrealitäten in Deutschland und im Iran könnten unterschiedlicher nicht sein. Hier in Deutschland wird vor Wahlen aufwändige Fernsehwerbung geschaltet, um die Leute dazu zu bewegen, von ihrem Stimmrecht überhaupt Gebrauch zu machen. Im Iran gingen die Menschen auf die Straße und riskierten ihr Leben, damit ihre abgegebenen Stimmen auch wirklich gezählt werden. Der Versuch einer friedlichen Revolution ist dort vorerst gescheitert. Hier in Deutschland feiern wir gerade den 20. Jahrestag des Mauerfalls.

Blixa Bargeld polemisierte besonders architekturkritisch über die Pläne am Schlossplatz, als er sagte: »Ich wünsche mir, dass das Stadtschloss wieder abgerissen wird, noch bevor es überhaupt gebaut wurde.«

Quasi einstürzende Neubauten!

Jeder hat eine Stammtischmeinung zum Palast. Auch wenn Ihre Arbeit nicht an der Debatte um den Schlossneubau ansetzt: Wünschen Sie sich, dass die Diskussion dadurch wieder Aufwind erfährt?

Ich würde es mir wünschen. Ich denke, es ist nie zu spät für eine gute Idee. Es würde mich freuen, wenn die öffentliche Diskussion um die Zukunft Berlins an diesem Ort so aktiv bliebe, wie sie es in der Phase der Zwischennutzung war. Denn das war eine sehr produktive Zeit für Berlin, nicht nur wegen der Ausstellungsprojekte, die im jetzt abgerissenen Palast stattfanden und von denen eines auch den Anstoß gab zu der Initiative der

»ECHO« *2009*
Foto: Benjamin Pritzkuleit © Bettina Pousttchi, courtesy Buchmann Galerie, Berlin

Was wird eigentlich verhandelt, wenn die Geschichte umgeschrieben wird?

Temporären Kunsthalle. Und nicht zuletzt hat die Debatte um die Bebauung des Schlossplatzes vielen hier Lebenden überhaupt erst einmal klargemacht, was eigentlich verhandelt wird, wenn Stadtplanung und Geschichte umgeschrieben werden.

Bei Ihrer Arbeit für die Kunsthalle handelt es sich unter anderem um eine gravierende Reduktion der wesentlichen physischen Merkmale der ehemaligen Fassade, gleichzeitig stellt sich der Wiedererkennungswert aber sofort ein. Wie kommt das?

Die Fotoinstallation ist kein mimetischer Nachbau und auch keine detailgenaue Rekonstruktion. Ich habe viele Details verändert und nur die wesentlichen Strukturmerkmale des Palastes übernommen, so dass er eben wiedererkannt wird. Dazu gehörten die auffällige Rasterfassade und die hellen Verstrebungen. Aus dem DDR-Emblem sind jetzt zwei Uhren geworden, die zwei unterschiedliche Uhrzeiten anzeigen. So steuert die Fassade auch in Schwarzweiß Erinnerungen an, selbst wenn die Temporäre Kunsthalle in ihren Maßstäben ein viel, viel kleineres Gebäude ist als es der riesige Palast der Republik war.

Reden wir über Ihr Verhältnis zur Unschärfe, das in der Installation zum Tragen kommt. Was fasziniert Sie an dieser Ungewissheit?

Die Unschärfen in meinen Fotos wurden meistens nachträglich im Zuge der Bildbearbeitung eingefügt. Unschärfen eröffnen einen Möglichkeitsraum des Imaginären. In dieser visuellen Ungewissheit liegt für mich die Frage beinhaltet, was Realität ist, ob und wie sie abbildbar ist und wie wir sie wahrnehmen.

Während der Recherchephase Ihres Projekts haben Sie eine Vielzahl von Archiven besucht. Geht es bei einer solchen Arbeit auch immer darum, die Rahmenbedingungen einer kollektiven Erinnerung zu beeinflussen?

Es geht bei den Bildrecherchen zunächst einmal darum, das kollektive Bildgedächtnis überhaupt zu verstehen – um sich darauf dann in den eigenen Bildern beziehen zu können. Für die Fotos der Installation »Echo« habe ich viele Bildarchive durchforstet und mir hunderte von Fotos des Palastes aus allen Phasen – vom Bau bis zum Abriss – angeschaut. Ich wollte sehen, wie der Palast medial festgehalten wurde, denn so wird er heute und in Zukunft erinnert werden. Die von mir nachträglich eingefügten schwarzweißen horizontalen Linien unterstreichen noch mal den medialen Bezugspunkt dieser Bilder.

Woher kam eigentlich das visuelle Material, auf dessen Grundlage Sie die Raster für die Fassade angefertigt haben?

In der Vergangenheit basierten meine Fotoserien immer auf eigenen Aufnahmen, doch für »Echo« habe ich eine Collage aus bereits vorhandenen Bildquellen angefertigt. Den Großteil der Fotos habe ich allerdings ganz neu komponiert, auch wegen der hohen Datenmenge, die erforderlich war.

Sie haben auch an einem Film über den Abriss des Palasts gearbeitet.

Zu Beginn der Abrissarbeiten im Sommer 2006 habe ich viele Stunden auf dem Schlossplatz gestanden und gefilmt. Der Film sollte ein Beitrag werden zu einer Ausstellung mit dem Titel »Monuments with a Horizon Line« in der Buchmann Galerie Berlin. Der Palast als ein Denkmal, welches dem Erdboden gleichgemacht und auf die Horizontlinie zurückgeführt wird, erschien mir sehr treffend

zu dem Thema. Letztendlich zögerten sich die Abrissarbeiten aber so lange hinaus, dass der Film für diese Ausstellung nicht fertig werden konnte. Die vielen Stunden an Material liegen weitgehend unbearbeitet in meinem Archiv.

Wie sind Sie überhaupt auf die Idee gekommen, den Palast der Republik für die Temporäre Kunsthalle in einer Miniaturversion wiederauferstehen zu lassen?

Ich wurde vor etwa einem Jahr von Angela Rosenberg von der Temporären Kunsthalle angerufen und gefragt, ob ich mir Gedanken zu einem fotografischen Entwurf für die Außenfassade machen wollte. Nach der Zusage zur gemeinsamen Realisierung dieses Projektes gab es volles Vertrauen in meine künstlerischen Entscheidungen und zu keinem Zeitpunkt politische Auseinandersetzungen.

Wie haben sich Journalisten oder Menschen, denen Sie auf der Straße begegneten, während Sie das Projekt realisierten und auch schon Teile der Fassade zu sehen waren, bezüglich der Arbeit geäußert?

Die bisherigen Reaktionen waren sehr unterschiedlich, aber insgesamt sehr emotional. Bereits während wir noch plakatierten, kamen bereits Leute an die Kunsthalle, fotografierten und erzählten mir ihre persönlichen Geschichten zum Palast, gute wie schlechte. Anekdoten zum Wachpersonal am Bühneneingang mischten sich mit Erinnerungen an Aufführungen im TIP, dem Theater im Palast, und an lange Clubnächte auf dem Spiralboden. Der Palast ist zwar physisch nicht mehr existent, aus den Köpfen der Menschen ist er aber noch lange nicht verschwunden.

Verbinden Sie selbst auch persönliche Erinnerungen an den Palast der Republik?

Ich kenne den Palast hauptsächlich aus der Nachwendezeit, als sich seine Bedeutung für die Gesellschaft fundamental änderte und für Kulturprojekte zwischengenutzt wurde. Er war für mich deshalb ein Symbol der überwundenen Teilung Berlins und Deutschlands.

Die Installation setzt sich von Ihren vorangegangenen kritischen Arbeiten nicht inhaltlich, wohl aber maßstäblich ab. Haben Sie sich während der Arbeit anders gefühlt als im Entstehungsprozess vorheriger Projekte? Macht die Größe Ihrer Meinung nach einen Unterschied?

Es war unglaublich. Erst arbeitete ich wochenlang im Atelier und pendelte zwischen Computer und ans Modell geklebtem Papierausdruck im Maßstab von einigen Zentimetern. Jetzt steht hier plötzlich ein Gebäude von 57 Metern Länge und elf Metern Höhe mit dem gleichen Motiv. Das ist völlig neu, überwältigend und großartig, denn bisher waren meine Fotos maximal 180 x 240 cm groß. Architekten wie Sie haben einen fantastischen Beruf. Ich war, solange ich es war, sehr gerne Papier-Architektin.

Ein Jahr Vorlauf für das Projekt – das ähnelt vom Zeitaufwand her einem kleinen Architekturprojekt. Was hat Sie in dieser Zeit besonders frustriert?

Erstaunlich, dass Sie auf Frustrationen zu sprechen kommen … Die konkrete Zusage zu dem Projekt kam von der Kunsthalle erst Mitte Juni 2009 – nachdem wir fast ein Jahr darüber in Kontakt gestanden hatten. Da blieben mir von einem Tag auf den anderen nur noch wenige Wochen bis zur Fertigstellung, von den Recherchen über den Entwurf bis zur finalen Ausarbeitung. Unter einem solchen Druck blieb gar keine Zeit mehr für kontemplative Frustmomente. Ich dachte nur ans Handeln und an die nächsten Schritte.

Sie wohnen und arbeiten in Berlin. Inwiefern beeinflusst die Stadt Ihre Arbeit?

Ich lebe sehr gern in dieser Stadt, und grundsätzlich ist mein Lebensumfeld häufig der Ausgangspunkt meiner Projekte. Eine Arbeit im öffentlichen Raum Berlins zu realisieren, stellte für mich eine der spannendsten und größten Herausforderungen überhaupt dar. Ich mag, dass sie eine ganz andere Art von Öffentlichkeit erfährt, die jenseits des üblichen Kunstpublikums liegt. Dieser spezielle Fall war allerdings besonders schwierig, weil die Arbeit auf dem Schlossplatz im Kontext visueller Schwergewichte wie dem Berliner Dom, der Alten Nationalgalerie, dem Roten Rathaus und dem Fernsehturm entstand. Ich wusste, dass sich die Installation vor dieser Folie zu behaupten hatte. Ich sage daher auch, dass die Zusage zu dieser Ausstellung die mutigste Entscheidung meines Lebens war.

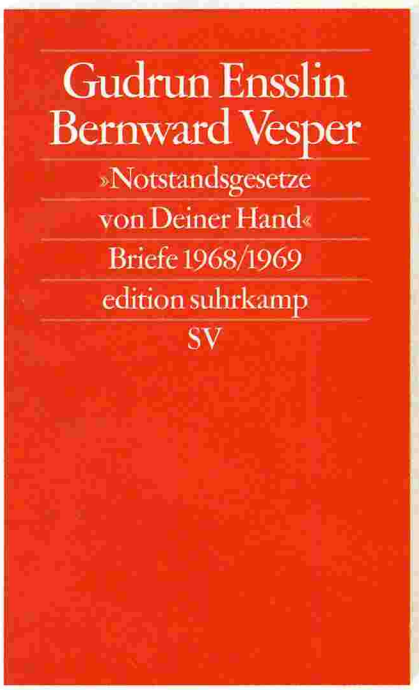
Was kann das Medium Fotografie heute noch leisten? Welchen erkenntnistheoretischen Wert hat das Fotografische?

Die Fotografie verändert sich derzeit fundamental, denn ihr Referenzsystem ist im Umbruch. Dem fotografischen Bild wohnte immer auch ein Realitätsversprechen inne. Doch im gleichen Maße, wie sich unser Verständnis von Realität heute ändert, verändern sich auch die technischen Möglichkeiten der Fotografie. Weniger denn je scheint sie heute eine Spur des Realen im Sinne Roland Barthes' zu sein. Meine Fotografie hat als Referenzpunkt mediale Bilder. Bei meiner Installation waren es Archivbilder des Palastes, die mir als Ausgangspunkt dienten. Die Collage bildet aber weder den Palast noch sein mediatisiertes Bild ab, sondern schafft eine eigene Realität.

Die Fotoinstallation »Echo« hängt als neue Fassade der Temporären Kunsthalle Berlin seit dem 24.09. im öffentlichen Raum.

„Unsere" Geschichte mag zehnmal zuende sein, die Geschichte ist es nicht.

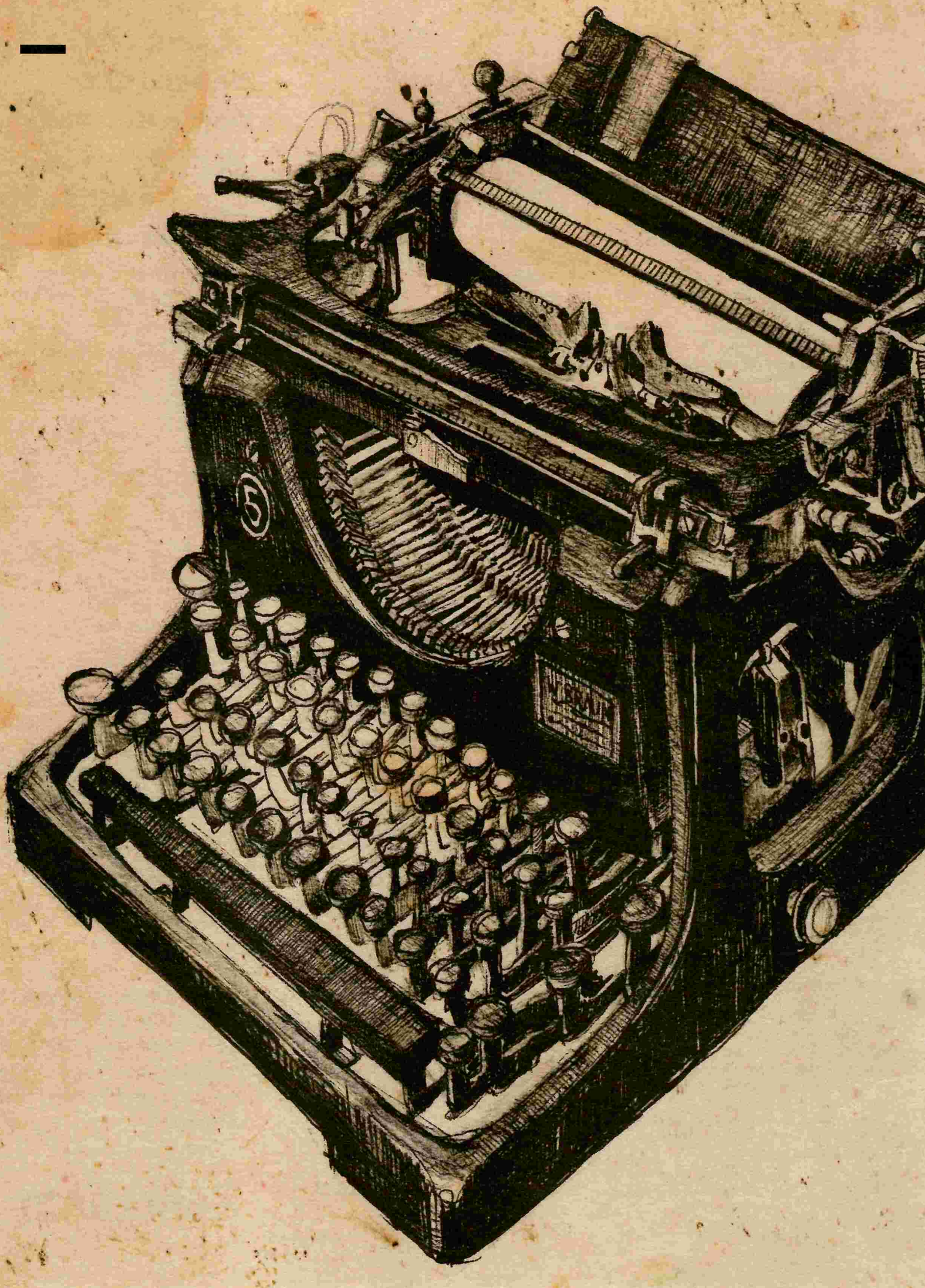
Gudrun Ensslin an Bernward Vesper, Frankfurt-Preungesheim, 19. April 1968



Gudrun Ensslin/Bernward Vesper
»Notstandsgesetze von Deiner Hand«
Briefe 1968/69
Hg. Caroline Harmsen, Ulrike Seyer und Johannes Ullmaier
es 2586. 289 Seiten. € 12,– (D)

In kaum einem anderen Dokument kommt man der Entstehung der RAF so nah wie in den hier erstmals vollständig veröffentlichten Briefen, die Bernward Vesper und Gudrun Ensslin bis ins Jahr 1969 gewechselt haben. Sie geben auch Zeugnis von deren gescheiterter Beziehung.

Suhrkamp
www.suhrkamp.de



BESUCH DER SEELE AUF PAPIER

Der Brief als Ereignis

Dem Brief droht das Schicksal, nicht mehr geschrieben zu werden. Die Übermittlung persönlicher Botschaften geschieht heute per E-Mail, als SMS, mithilfe von Twitter und Facebook. Die neuen Schnittstellen allerdings definieren private Kontaktaufnahme kulturgeschichtlich als ›virtuell‹, während dem Brief in seiner Haptik und medialen Bedeutung als (Zeit-)Dokument immer eine ›Wichtigkeit‹ anheim gegeben war. Diametral entgegengesetzt zu diesem Trend erfreuen sich indes Briefwechsel in Buchform einer nie gekannten Aufmerksamkeit. Nachdem im Frühjahr der Briefwechsel Celan/Bachmann zu einem Bestseller geriet, legt Suhrkamp diesen Herbst mit den Briefwechseln Ensslin/Vesper und Enzensberger/Johnson voluminös nach.

TEXT: WIBKE WETZKER **ILLUSTRATION:** PATRICK KLOSE
ABBILDUNGEN DER BRIEFE: © FDH FRANKFURT / GOETHE-MUSEUM

Es ist ein langsamer, stiller Tod, die Nachrufe sind schon verfasst: Die Kunst des Briefeschreibens gehört zu den aussterbenden Kulturtechniken! Sicher, die Briefkästen sind noch nicht abgeschraubt und immerhin gibt es noch den Amtsbrief, den Geschäftskundenbrief, den Infobrief und viele, viele Postwurfsendungen, die darüber hinwegtäuschen, dass der Brief im Prozess der medialen Funktionsdifferenzierung auf der Strecke bleibt. Der Geschäftsbericht der Deutschen Post aber spricht eine deutliche Sprache: Der Anteil von privater Korrespondenz betrug im Jahr 2008 lediglich noch sieben Prozent des Gesamtaufkommens an Briefsendungen. 66 Prozent der Deutschen kommunizieren laut Angaben des statistischen Bundesamts hingegen täglich über das Internet, bei den Auszubildenden und Studenten liegt der Anteil bei bis zu 97 Prozent. Währenddessen verkommt der Briefkasten zum Papierkorb für bürokratische Beschlüsse, Konsumanregungen und Rechnungen – wenn man Glück hat, bleibt er leer.

Liebe Catherine,

hallo, wie geht es Dir? Ich hoffe doch gut. Mein Freund Michael und ich hatten unabhängig voneinander die Idee, jedem Menschen auf der Welt einen Brief zu schreiben. Wir haben uns entschlossen, mit Cushendall zu beginnen, und wir haben entschieden, Du sollst die Erste sein, die einen Brief erhält. Hier ist er.

Alles Liebe,

lenka + Michael

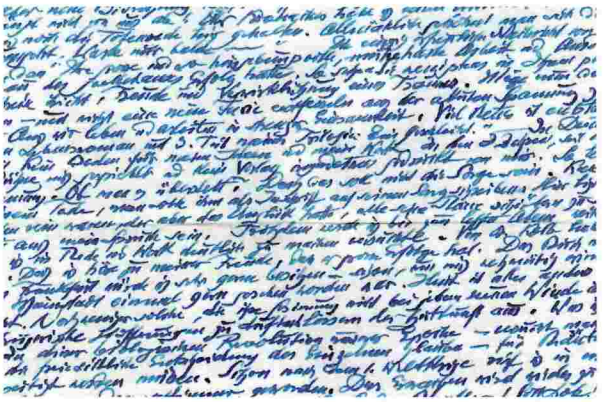
In diesen frei aus dem Englischen übernommenen Zeilen kündigen die Künstlerin Lenka Clayton und ihr Partner Michael Crowe ein Mammutprojekt an, zu dessen Verwirklichung die Spanne eines Menschenlebens bei

weitem nicht reicht. 6,8 Milliarden Menschen bevölkern die Erde, 97 Prozent davon haben Zugang zum globalen Postsystem (zum Vergleich: Weltweit sind 4,4 Milliarden Handyanschlüsse gemeldet und 1,7 Milliarden Internet-User registriert). Damit verfügt die Post zwar über die größtmögliche Reichweite, dennoch müssten Clayton und Crowe zehn Jahre lang jeden Tag 1,8 Millionen Briefe verschicken, um ihr Soll zu erfüllen. Im April 2009 begannen sie exemplarisch mit der irischen Ortschaft Cushendall. 467 Briefe und Postkarten – keine Standardpost, sondern handgeschriebene Unikate – gingen zeitgleich an die Haushalte des Dorfes. In ihnen stellten die Künstler einen mehr oder weniger persönlichen Bezug zum jeweiligen Empfänger her. So teilte ein Schreiben den Bewohnern der Chapel Road 13 etwa mit, dass es in der Mill Street keine Hausnummer 13 gäbe, und mutmaßte, dass die Bewohner der Chapel Road wohl weniger abergläubisch wären als jene, die in der Mill Street lebten.

Genauso individuell wie der Inhalt eines jeden dieser »Mysterious Letters« war auch ihr Erscheinungsbild: Packpapier, auf dem Haarsträhnen befestigt waren, Gefrierbeutel, in denen sich Post-its befanden, Glückskekssprüche, Fotos und Abziehbilder als Beigabe. Jeder Brief für sich ein Kunstwerk, davon kann man sich auf mysteriousletters.blogspot.com überzeugen. Das irritierende Moment der Aktion trat ein, als die Bewohner von Cushendall miteinander Kontakt aufnahmen, um ihre Post zu vergleichen. Die Briefe von Clayton und Crowe verhielten sich wie ein Produkt der Netzkultur. Sie kamen von Unbekannten, erfassten die gesamte Gemeinschaft, vernetzten die Bewohner – und suggerierten Vertrautheit zwischen Fremden. Was in den Briefen geschrieben stand, war zwar kurios, aber nicht entscheidend, den reinen Text hätten Clayton und Crowe ebenso gut als E-Mail über den sozialen Raum eines Intranets versenden können. Entscheidend war die Form, die den Inhalt übermittelte: der Brief mit all seinen altmodischen, haptischen Eigenschaften.

Hält man einen Brief in Händen, dann eilt seiner Botschaft eine Fülle von Mitteilungen voraus. Ist er auf edles Büttenpapier oder eine parfümierte Serviette geschrieben, in rosa Tinte oder mit Bleistift, ist er kaum leserlich oder in Schönschrift verfasst? Der Anlass, die Bestimmung und die Ausdruckskraft des Absenders entscheiden darüber, wie ein Brief gelesen wird, bevor man überhaupt dazu ansetzt. Das macht den Brief zu einem Medium der Sorgfalt, dessen Reduzierung auf die Textebene einer Verknappung der Botschaft gleichkommt. Der Abdruck eines Briefes, sei es der Leserbrief in einer Zeitschrift oder der Briefwechsel in Buchform, reduziert dessen Materie auf den reinen Text, überführt in die Typografie des Trägermediums. Der Brief ist dann genauso wenig ein Brief, wie die Pfeife von Magritte »n'est pas« eine Pfeife ist.

Anders als bei der Biografie oder dem Tagebuch ist die Faszination der Introspektive beim Briefwechsel auf die Intimität einer Korrespondenz gerichtet. Das zeigen in diesem Herbst gleich zwei Bücher aus dem Suhrkamp



DIE BRITISCHE KÜNSTLERIN LENKA CLAYTON MÖCHTE JEDEM MENSCHEN EINEN BRIEF SCHICKEN

Verlag – wohlmöglich zwei der letzten großen Ereignisse ihrer Art: »Notstandsgesetze von Deiner Hand«, eine Sammlung von Briefen von Gudrun Ensslin und Bernward Vesper, und »fuer Zwecke der brutalen Versteandigung«, der Briefwechsel zwischen Hans Magnus Enzensberger und Uwe Johnson. Beide Veröffentlichungen rekonstruieren ein Stück deutsche Nachkriegsgeschichte und sind dennoch viel mehr als bloße Zeitdokumente. Aus ihnen spricht ein hohes Maß an Dringlichkeit, die sich mit der publizistischen Aufhebung des Briefgeheimnisses von der Zweisamkeit auf das Massenmedium Buch überträgt.

»Notstandsgesetze von Deiner Hand« stand auf eine schwarze Mappe geschrieben, in der Bernward Vesper seit Dezember 1968 Briefe von Gudrun Ensslin sammelte – ein »makaberer Titel«, wie Vesper selbst bemerkte. Ensslin, die später zur ersten Generation der RAF gehörte, hatte Anfang 1968, wenige Monate nach der Geburt des gemeinsamen Sohns Felix, ihren Lebensgefährten Bernward verlassen, um mit Andreas Baader zusammen zu sein. Kurz darauf gerieten sie und Baader in Folge der beiden Brandanschläge auf Kaufhäuser in Frankfurt am Main in Untersuchungshaft. Neben wenigen Telefonaten und seltenen Besuchen bestand im Briefverkehr der einzige Weg, den Kontakt über Gefängnismauern hinweg aufrechtzuerhalten. Dass Bernward Vesper bereits vor Ensslins Verhaftung festgehalten hatte: »Es geht natürlich nur so, dass ich dich nie wieder sehe«, zeigt: Die Briefe schlagen nicht nur eine Brücke zwischen drinnen und draußen, sondern auch zwischen physischen und psychischen Grenzen, die bereits vor der Haft gezogen waren. Unter den Bedingungen der Zensur (auch heute noch wird Gefängnispost vom Justizvollzug geöffnet und auf Beigaben untersucht; der Inhalt eines Schreibens unterliegt allerdings bis auf dringende Verdachtsmomente auch hier dem Briefgeheimnis) schöpften die Schreibenden die Funktionalität des Briefes aus, so weit es eben ging. In ihrem ersten Brief aus der Untersuchungshaft schreibt Gudrun Ensslin: »die Briefe werden zensiert, (...) was kann man dann noch und was mag man dann noch schreiben.« Die Frage ließe sich auch dahingehend erweitern: Wozu dann noch schreiben? Man tauscht ›Tatsächliches‹ und ›Facts‹ aus, Ensslin schickt Vesper Bedarfslisten: Wolle, Häkelnadeln, »Schuhe und schw. Socken (glatte! Und Gr. 38)«, BH und Schreibstift. Vesper packt Pakete. So mancher Mao und Marx ist auch darunter. Freud bleibt lange in der Post verschollen. »Die Unregelmäßigkeit der Post ärgert mich«, schreibt Ensslin: »Sie gehört zu jener Parzellierung der Gesellschaft, die noch immer zwischen innen und außen, zwischen Gefängnis und ›Außenwelt‹, zwischen Schuld und Unschuld unterscheidet.«

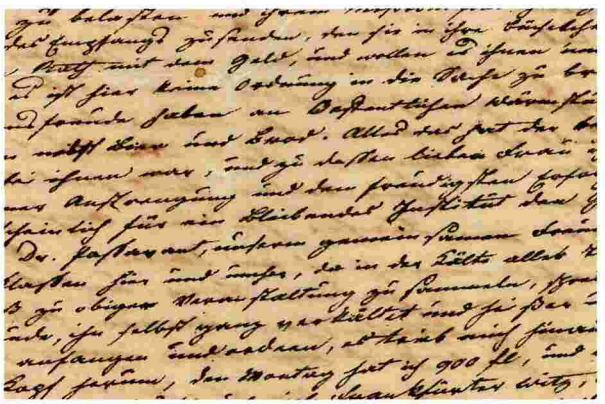
Während Ensslin die Distributionsbedingungen ihres Briefwechsels als Politikum rationalisiert, bedeuten sie für Vesper schlichtweg sehnsuchtsvolle Ungewissheit: »Ich warte immer auf Post von Dir. Von dem, was Du liest, tust, denkst.« Im agitatorischen Vakuum der Haft klammert sich Ensslin an ihre Ideologien, Vesper klammert sich an Ensslin. Er rekapituliert, analysiert, definiert, was von der Beziehung übrig ist, versucht Nähe herzustellen, wo Ensslin keine mehr will. »Bitte schreib nicht ›den letzten Brief‹ – auch wenn Du leer bist. Ich will, soweit ich kann, Dich mit Briefen, Büchern füllen.« Vesper sucht in der Körperlichkeit des Briefs die physische Verschmelzung mit Ensslin. Ein Abbruch des Briefverkehrs käme der Durchtrennung einer

Nabelschnur gleich. Ensslin hingegen wahrt die Distanz, wehrt sich gar mit einem ermächtigenden Übergriff: Einen maschinengetippten Brief Vespers beantwortet sie, indem sie handschriftlich das Original bearbeitet, die Zeilen kreuzend und die Leerräume ausfüllend, bis die Leserlichkeit leidet. Sprechen und Schweigen liegen in ihren Briefen sehr nah beieinander. Die Briefe bieten einen Schutzraum für klare Worte und klare Verweigerung. »Ich kann Fragen stellen über Felix; über das, was ich empfinde, schweige ich«, schreibt Ensslin.

Auch Vesper sieht im Briefkontakt den Moment, »wo unser Bewusstsein wirklich sehr klar ist, um etwas mitteilen zu können.« Anders als Ensslin besitzt Vesper ein starkes Mitteilungsbedürfnis, das er manchmal unterdrückt, wie es scheint, um Ensslin zu schonen. »Es ist etwas in mir zerbrochen; das hast Du getan. Ich wünschte oft und öfter, Felix wäre nicht da und alles wäre aus. Aber er ist da. Ich sorge für ihn.« Diese bitteren Worte hat Vesper nie versendet, sondern in der schwarzen Mappe verwahrt. Und auch Ensslin hat viele ihrer Briefe nicht abgeschickt, »weil es auch sinnlos war«, gesteht sie Vesper, »abgesehen von dem, was es ›mir‹ half«. In dieser Doppelfunktion liegt das besondere des Briefs als Medium: Er erlaubt Mitteilung und Selbstkonstitution, Nähe und Distanz, weil sich der Absender physisch in ihn einschreibt und der Empfänger in Abwesenheit doch gleich mitgedacht wird. Diese Anwesenheit in Abwesenheit, die körperliche Einheit von Brief und Person ermöglicht eine besonders intensive, aber auch eine besonders brutale Form der Kommunikation. »Es tut mir leid, wenn Dich mein Brief (also ich) verletzt hat«, bedauert Ensslin in einer Nachricht an Vesper: »Briefe sind so ein beschissenes Vehikel.«

Indem sie ihre subjektive Wirklichkeit aus vollkommen verschiedenen Extremsituationen der Isolation konstruieren, erschreiben sich Ensslin und Vesper in »Notstandsgesetze von Deiner Hand« eine Gesamtperspektive. Nach und nach sickert die Realität in die Briefwelt durch – und mit ihr die Entfremdung. »Ich weiß natürlich, dass auch Du nicht mehr der Adressat bist, aber das ist die Fiktion, an die ich mich klammere«, schreibt Vesper Weihnachten 1968, um sich weiter hinten in dem seitenlangen Brief das Paradox selbst vor Augen zu führen: »Es tut gut, dir zu schreiben, ist aber so abstrakt und Ausdruck der Einsamkeit in jeder Bedeutung.« Der Briefwechsel endet im Juni 1969 mit einer »neutralen Beziehung«, seine Lektüre mit der Gewissheit, dass Bernward Vesper sich am 15. Mai 1971 das Leben nimmt und Gudrun Ensslin sechs Jahre später als Terroristin der RAF in Stammheim zu Tode kommt.

Für eine weniger selbstzerstörerische Form der brutalen Verständigung nutzen Uwe Johnson und Hans Magnus Enzensberger den Briefwechsel. Sie begegneten sich zum ersten Mal im Oktober 1959 im Rahmen der Gruppe 47, einem freien Verband deutschsprachiger Autoren und Kritiker, von dem zwischen 1947 und '67 entscheidende Impulse der kulturellen und politischen Bewegung im geteilten Nachkriegsdeutschland ausgingen. Ende '59 traten sie in den Schriftverkehr. Im Gegensatz



DIALOGISCHE BRIEFWECHSEL ENTWICKELN IM LAUFE DER ZEIT OFT EINE EIGENE SPRACHE

zu Vesper und Ensslin findet bei Johnson und Enzensberger der politische Diskurs nicht im Privaten statt, das Private entwickelt sich in den Spielräumen des Politischen. Und sie überbrücken auch nicht die innere wie äußerliche Isolation: Die beiden berufsbedingten Nomaden pflegten den Diskurs und den Kontakt mit schriftstellerischen Mitteln. Zwischen Rom und Berlin, Frankfurt a.M. und New York, mit Wohnsitzen in Norwegen, China und Kuba, versuchte man so oft es ging, sich zu sehen – nur den Rest besorgten die Briefe.

Das Dialogische dieses Briefwechsels erinnert an eine schriftliche Zwiesprache, ein Diskussionsforum. Man findet sich im Ton, kommentiert die Meinung des Anderen aber mit einer sprachlichen Genauigkeit, wie sie in einer verbalen Konfrontation schwer möglich ist. Auch wenn Johnson es in Wertedebatten und bei Exkursen in die kulturpolitische Praxis vermisst, »die Unterschiede [zu] erzählen, genauer, mit mehr unvermittelbarem Verständnis, als in Briefen«, so wird die Verabredung eines »regelmäßigen Briefwechsels« von beiden entschieden getroffen, eine spätere Veröffentlichung durchaus stets mitgedacht. Das zeugt von einem Bewusstsein für die literarische und zeitdokumentarische Bedeutung der Korrespondenz. Einen Brief zu schreiben, das war für Johnson und Enzensberger keine Beschäftigung, die man ›nebenher‹ betreibt. Einmal schickt Enzensberger einen Brief mit konzeptionellem Inhalt aus dem Urlaub ab und bemerkt in konsequenter Kleinschrift: »dies ist kein brief, sondern auf dem handtuch im sand geschrieben.«

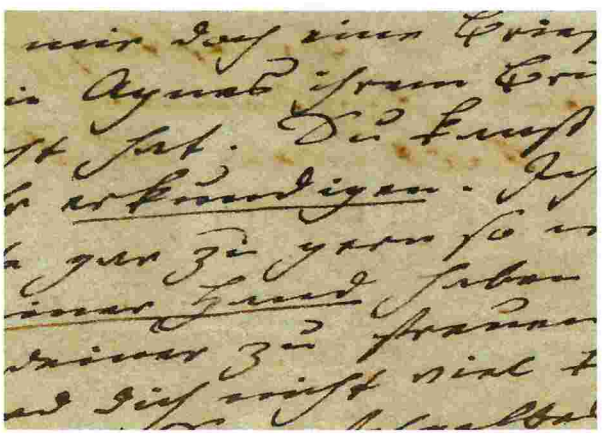
Weil der Brief die Möglichkeit des geradlinigen Themenwechsels bietet, eignet er sich hervorragend zum Zwecke des intellektuellen Austauschs bei freundschaftlicher Kontaktaufnahme. »Jetzt das dritte Blatt. Mit den Gegenständen wechsle ich die Blätter in der Meinung du ordnest sie getrennt weg«, schreibt Johnson, die Regeln der Groß- und Kleinschreibung befolgend, die der Syntax ignorierend. Am 23. März 1962 war man zum ›Du‹ gewechselt, hatte die förmliche Anrede »Lieber Herr Johnson« und »Lieber Herr Enzensberger« abgelegt. Fortan schreiben sich Uwe und Mang (der Kosename Enzensbergers), die Vertrautheit wächst – und mit ihr eine gemeinsame Sprache, die sich bis zum zuneigungsvollen Flüstern in der sorgfältig ausgewählten Briefmarke erstreckt. Gerade innerhalb der Privatsphäre entwickelt die Korrespondenz ein hohes Maß an Verbindlichkeit, selbst wenn die Regelung geschäftlicher Dinge Anlass des Briefes ist. »Du siehst, ich scheue nicht einmal vor Firmenpapier zurueck, wenn ich dich nur erinnern kann daran dass du jetzt dran bist«, schreibt Johnson, der es besonders genau nimmt mit der Briefschuld.

Im Ausbleiben von Briefen kündigt sich schließlich auch der Vertrauensbruch zwischen Enzensberger und Johnson an. Der Ton wird rauh und geschliffen, denn Johnson vermutet, dass Enzensberger ihm Dinge, welche die Freundschaft betreffen, vorenthält. Der Verlust des Vertrauens in den Freund spiegelt sich im Verlust der gemeinsamen Sprache und schließlich in der Reduzierung der Korrespondenz auf sachliche Abhandlungen. »In aller Form stelle ich hiermit fest dass von deiner Seite der Vorschlag kommt, unsere Korrespondenz nicht mehr fuer eine kuenftige Edition und Altersversorgung einzurichten sondern fuer Zwecke der brutalen Verstaendigung«, schreibt Johnson am 27. Oktober 1966. Schlussendlich schwindet innerhalb

von nur vier Briefen die Wertschätzung aus der Anrede: »Mit den schönsten Grüssen«, »mit schönen grüßen«, »Mit artigen Grüssen«, »mit höflichen grüßen«.

Der sichere Stil in Nachahmung eines guten Gesprächs, die Regelmäßigkeit der Korrespondenz, das ausgewogenes Maß an Deutlichkeit, Anteilnahme und lebendiger Schilderung, kurz: der »Seelenbesuch« – die Ideale, die Enzensberger und Johnson in ihrem Briefwechsel vertreten, sind dieselben, die der deutsche Gelehrte Christian Fürchtegott Gellert vor 250 Jahren in seiner Brieftheorie anführte. Im Grunde hat sich an der medialen Qualität des Briefes seit Goethe und Schiller nicht viel geändert. Nur besaß der Briefwechsel im 18. Jahrhundert geradezu Pop-Status für das aufstrebende Bürgertum. Mit seiner Hilfe emanzipierte man sich in der Betonung des Privaten vom aristokratischen Dünkel, man offenbarte sein Innerstes und ließ den Gefühlen freien Lauf – zumindest auf dem Papier. Dieses Lebensgefühl der uneingeschränkten Subjektivierung wirkte sich nicht nur nachhaltig auf die deutsche Literatur aus (Briefromane à la »Die Leiden des jungen Werther« gründen darauf), in vielerlei Hinsicht setzte damals eine Individualisierung ein, als deren späte Erben sich die vereinzelten Geschöpfe der gefühlten Selbstverwirklichungsgesellschaft verstehen können, also all jene, die heute ›Freundschaften‹ und Arbeitsbeziehungen auf Xing, StudiVZ und Facebook pflegen.

Vom Brief zur E-Mail und darüber hinaus lässt sich kommunikationswissenschaftlich keine Linie ziehen. Der fossile Status, den der Privatbrief innerhalb der Medienevolution inzwischen einnimmt, ist nicht das Ergebnis seiner substanziellen Unzulänglichkeit, sondern der raschen Differenzierung elektronischer und digitaler Medien. Bereits die telegrafischen Innovationen des 19. und 20. Jahrhunderts machten den Brief nicht überflüssig, aber das Telegramm und das Telefon übernahmen einen Teil seiner Funktionen, und vor allem das ›Gespräch in die Ferne‹ ließ sich plötzlich als Ferngespräch in seiner synchronen Mündlichkeit vollziehen. Der Griff zum Telefonhörer war bereits in den Sechzigern weitaus gebräuchlicher als der Griff zum Füller, und die Dinge, die man nicht ›besprechen‹ wollte und konnte, die wurden spätestens mit der flächendeckenden Verbreitung des Internet zwar verschriftlicht, aber im liebgewonnenen Habitus des Gesprächs von Bildschirm zu Bildschirm adaptiert. Während der Chat diese Möglichkeit der zeitnahen Mitteilung bei indirekter Konfrontation am entschiedensten ausnutzt, entdeckt selbst das auf den inneren Monolog spezialisierte Tagebuch im Internet die Vorzüge der Gesprächsform – und wird zum Blog. Der dient zwar noch immer der Ausformulierung eigener Gedanken in Kontemplation, diese Alltagsreflexionen richten sich aber plötzlich an jeden, den es interessiert. Dabei kann der geneigte Leser eine persönliche Beziehung zum Blogger entwickeln, ohne ihm zu nahe zu treten. Das Kommentarfeld ermöglicht aber selbst diese Kontaktaufnahme, und so erwächst aus einem Online-Tagebuch eine neue Kommunikationsform, es sei denn man legt wie Rainald Goetz keinen Wert auf die Meinung anderer und deaktiviert die Kommentarfunktion. Goetz erlaubte in seinem Blog »Abfall für alle« zwar keine Gegenrede, stellte darin 1998 aber als einer der ersten die literarischen Qualitäten des situativen Gedankenauswurfs im Internet unter Beweis – als offener Brief eines Misanthropen an die Welt da draußen. Knapp zehn Jahre später wiederholte er das Experiment unter dem Titel »Klage« auf der Homepage der Illustrierten Vanity Fair (siehe Thomas Hübeners Text in Spex #316). Für Goetz entsteht Pop in Interaktion mit dem Mainstream, er reagiert auf »echte Gespräche«, wie er es ausdrückt, und dafür bot der Blog – das schriftliche Geplauder – die passende Form. Diedrich Diederichsen bezeichnete nicht zuletzt wegen der Goetz'schen Internet-Textproduktionen den Blog wiederholt als die »einzige wirklich neue literarische Textform des 21. Jahrhunderts«, was dem Blog in etwa denselben Stellenwert einräumt, der im 18. Jahrhundert dem Brief zukam. Und auch wenn Goetz inzwischen das Interesse am Blog verloren hat und für sein neustes Buch »Loslabern« lieber Notizhefte mit Gedanken füllte, hat er doch bewiesen, dass Brief und Blog in ihrer literarischen Funktion nicht weit voneinander entfernt liegen.



BLOGS, E-MAIL, TWITTER UND FACEBOOK SIND LÄNGST AN DIE STELLE DES BRIEFES GETRETEN

Während der Blog sich zwischen Tagebuch und Brief verselbstständigt, geben sich E-Mail-Programme oftmals beste Mühe, den Brief zu imitieren. Man kann handschriftliche Signaturen anlegen, aus einer ganzen Palette von Hintergrundfarben und Schrifttypen wählen, das Schreiben durch Attachements und dekorative Extras anschaulich gestalten. Ja selbst die Vertraulichkeit kann per Mausklick symbolisch hinzuaddiert werden. Diese Mimikry ist einem Minderwertigkeitskomplex geschuldet, der im normativen Erscheinungsbild der E-Mail gründet. Die Norm trägt aber wesentlich zur Funktionalität der Mail bei, die sich ja nicht ohne Hohn vom herkömmlichen Brief – der ›snail mail‹ – distanziert. In Form und Handhabung ist die E-Mail der beschleunigten Datenübertragung angepasst: vereinfachend und zeitsparend. Ohne Rücksicht auf Groß- oder Kleinschreibung, Orthografie und Schönschrift wird munter drauflos getextet, gelesen oder quergelesen – Missverständnisse, vom Empfänger nicht verstandene schriftliche Ironie und unbeabsichtigte Beleidigungen inklusive.

Der Huldigung des Papiers setzt Yoko Ono (ab S. 40) in dieser Spex die Idee von Haiku 2.0 entgegen. Das japanische Haiku, die weltweit kürzeste Form des Gedichts, ordnet 17 Silben in drei festgelegte Zeilen. Und bei Twitter, SMS und anderen Schriftmedien, deren unverrückbare Gemeinsamkeit in einer begrenzten Zeichenzahl liegt, sieht sie bereits ein neues Raster für eine reine Form der Poesie angelegt. Wenn sich Yoko Ono im Interview Haiku 2.0 als weltweiten Standard für den Gedankenaustausch in Zärtlichkeit und Schönheit ausmalt und darüber philosophiert, wie diese Form der Kommunikation die Menschen verändern würde, dann klingt das nach einer Utopie, sobald man einen Blick auf die drei Zeilen kurzen Statusmeldungen von Facebook, MySpace & Co. wirft.

Längst seufzen wir nicht mehr, wenn wir Statusmeldungen überlesen: Anna wird gleich mal einen Blick in den Kühlschrank werfen, Karl schaltet schon jetzt den Fernseher an – und Katja geht erst Mal aufs Klo. Der Status eines jeden User-Profils hält die Netz-Entourage auf dem Laufenden. Das ver-

mittelt durchaus Nähe und Anteilnahme am Leben der anderen, die Beliebigkeit aber, mit der Kurzbotschaften an das Kollektiv von Wahlverwandtschaften herausgegeben werden, lässt oft auch vermuten, dass der Absender nicht mehr weiß, an wen er sich konkret wenden soll. Solch ein Selbstgespräch verhallt unkommentiert im virtuellen Raum. Mit all ihren Interaktionsmöglichkeiten, Freundes-Algorithmen und multimedialen Raffinessen erfreuen sich soziale Netzwerke als Plattform für Kontaktaufnahme, virtuelle Briefwechsel und Freundschaftspflege höchster Popularität – Schlüssellocheffekt inklusive. Facebook-Gründer Mark Zuckerberg wird nicht müde, seine Website mit Attributen wie ›Care‹, ›Love‹ und ›Exchange‹ zu preisen und kann auf beachtliche 300 Millionen Nutzer blicken. Der Produktcharakter wird bei sozialen Netzwerken indes gerne übersehen, denn die Mitgliedschaft ist schließlich umsonst. An Transparenz und Kommerzialisierung gewöhnt man sich schneller, als man ›Datenschutz‹ sagen kann.

Natürlich können aus digitaler Kommunikation enorme positive Impulse für den gesellschaftlichen Aktionismus hervorgehen. Die Möglichkeit der Dissidenz und Interessenorganisation über freie Netzwerkstrukturen kann gar nicht hoch genug bewertet werden, spielt jedoch in der digitalen Privatkorrespondenz, um die es hier geht, eine eher untergeordnete Rolle. Hier lädt das Internet vor allem zur Selbstdarstellung ein. Die Inszenierung von Nähe und Distanz fällt beim Brief bedingungsloser aus. Wo die Erwartungshaltungen an den zwischenmenschlichen Brückenschlag im Netz häufig in Unverbindlichkeit stranden, da steht im Briefwechsel das Ergründen einer Beziehung, das Erfragen im Vordergrund. Der Brief füllt seine funktionale Nische neben E-Mail, SMS und Facebook mit Entschleunigung, Verbindlichkeit, Sorgfalt und Körperlichkeit.

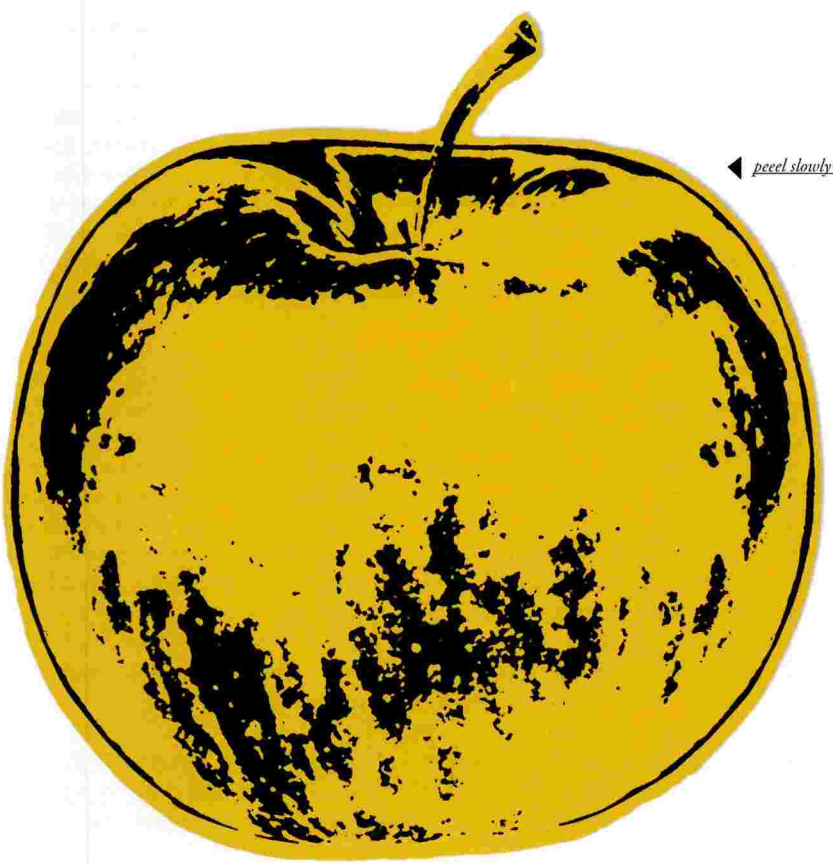
Der Brief ist zum exklusiven Medium, zum Statussymbol, zum Ausdruck der persönlichen Wertschätzung geworden, und er bleibt ein Ereignis, das mit dem Öffnen des Briefkastens eingeleitet wird und sich fortsetzt, indem man die Post sortiert, den Brief anderen Wurfsendungen vorzieht, ihn in der Hand wiegt und wendet, behutsam öffnet und in Ruhe liest. Karl Lagerfeld etwa – Ästhet und Genießer, als der er sich inszeniert – schreibt keine E-Mails, sondern greift ausschließlich auf handgeschöpftes, mit eigenem Wasserzeichen versehenes Briefpapier zurück. Nur ab und zu, wenn es mal wirklich schnell gehen muss, schickt er auch ein handgeschriebenes Fax. Exklusiv ist auch der Umstand, dass Briefe heutzutage den besonderen Anlässen vorbehalten sind: Liebesbriefe, Abschiedsbriefe, Hochzeitsglückwünsche, Geburtsanzeigen und Kondolenzschreiben. Der physische, maschinen- oder handgeschriebene Brief hat seine Stellung als Artefakt und Dokument ausgebaut: Er wird verwahrt, und sein Ereignis wird mit ihm konserviert – jedem Brief seine Mappe, seine Schatulle, sein eigenes Museum. Oder eben sein Buch – dank dem man etwa an der bewegenden Korrespondenz zwischen Gudrun Ensslin und Bernward Vesper teilhaben kann. Mit der Entdeckung solcher Briefwechsel wird die Tragweite der schwindenden Präsenz des Briefes erst messbar.

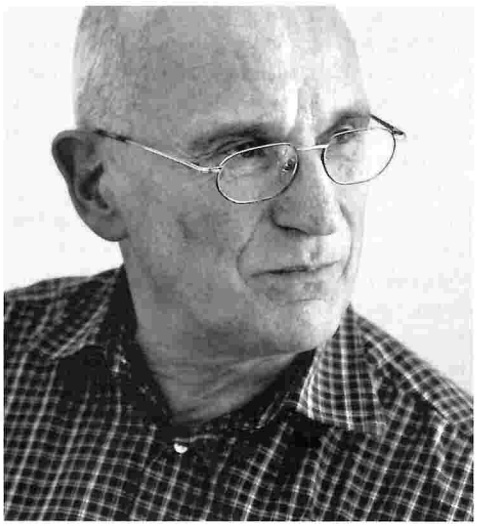
Gudrun Ensslin, Bernward Vesper »Notstandsgesetze von Deiner Hand« Briefe 1968/69
Hrsg. Caroline Harmsen, Ulrike Seyer und Johannes Ullmaier, 289 Seiten, deutsch (Suhrkamp Verlag), 2009

Hans Magnus Enzensberger, Uwe Johnson »fuer Zwecke der brutalen Verstaendigung« Der Briefwechsel *Hrsg. Henning Marmulla und Claus Kröger, 343 Seiten, deutsch (Suhrkamp Verlag), 2009*

»Der Brief - Ereignis & Objekt«, Katalog zur Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus, 2008
Hrsg. Anne Bohnenkamp, Waltraud Wiethölter 325 Seiten, deutsch (Stroemfeld Verlag), 2009

FAURÉ QUARTETT
Popsongs
FAURÉ QUARTETT
spielt Popsongs von
Eliott Smith, Peter Gabriel, A-HA, Feist, N.E.R.D., Pet Shop Boys, Polarkreis 18, System Of A Down, Prefab Sprout, Steely Dan, Ben Folds Five, Ryan Adams, The Divine Comedy, John Cale.
DAS ALBUM AB 30.10.2009
www.faure-quartett.de
Deutsche Grammophon





BRIEFE, DIE KEINE RÜCKKEHR KENNEN

Das öffentliche Interesse an originalen Textdokumenten der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin ist gigantisch. Ihre Briefe aus dem Gefängnis an Bernward Vesper, den Vater ihres gemeinsamen Sohnes Felix, sind auch nach 40 Jahren noch markerschütternd. Anlass genug für ein Gespräch mit ihrem Bruder Gottfried Ensslin, der seinerseits im Jahr 2005 Briefe der Schwester veröffentlichte.

INTERVIEW: WIBKE WETZKER **FOTO:** CHRISTIAN DITSCH

Der Briefwechsel zwischen Ihrer Schwester Gudrun und Bernward Vesper beginnt im Januar 1968, kurz nach der Trennung, konzentriert sich auf die Zeit, als Gudrun in der Frauenhaftanstalt Frankfurt-Preungesheim in Untersuchungshaft saß, und endet mit ihrer Entlassung Mitte '69. Wie sah der Kontakt zu Ihrer Schwester in dieser Zeit aus?

Ich erinnere mich an ein Treffen mit Gudrun Anfang April '68. Auf ihrem Weg von München nach Frankfurt machten sie und Andreas Baader einen Zwischenstopp im Haus meiner Eltern. Sie erzählten nichts von ihren Plänen, in Frankfurt einen Brand zu legen, aber irgendetwas lag in der Luft. Baader sprach kaum ein Wort. Das nächste Mal sah ich Gudrun in Preungesheim. Ich habe sie dort nur ein Mal besucht und war überrascht von ihrer Verfassung. Für sie war diese Haft kein Sturz ins Bodenlose, sondern der erste Schritt in die richtige Richtung, Richtung Revolution. Mir war das alles noch sehr fremd, wir hatten damals noch keine gemeinsame Ebene der politischen Verständigung gefunden. Das war kurz bevor ich an die Universität in Cambridge ging, wo ich bis zum Sommer '71 studierte. Mein Entrée bei Gudrun fand erst später statt, als ich mich politisiert und mein schwules Coming-out hinter mir hatte.

Von den Auseinandersetzungen zwischen Vesper und Ihrer Schwester, wer sich um die Erziehung des gemeinsamen Sohnes Felix Ensslin kümmern sollte, haben Sie aber etwas mitbekommen?

Nur sehr sporadisch. Da gibt es viele Ungleichzeitigkeiten. Ich wusste zwar, dass sehr intensiv um das Sorgerecht für Felix gestritten wurde, kam damit aber nicht so sehr in Berührung wie meine Eltern.

Wie gingen Sie mit der Tatsache um, dass Ihre Schwester an den Kaufhausbränden in Frankfurt beteiligt gewesen war?

Dass sie dadurch ›kriminell‹ wurde, das machte mir vor meinem bürgerlichen Hintergrund zuerst Angst. Später habe ich aber verstanden, dass für Gudrun der Widerstand notwendig kriminell sein musste. Für sie stand fest, dass diese Gesellschaft auf Gewalt aufgebaut war. Wenn wirkliche Veränderungen herbeigeführt werden sollten, dann kam man um die Gewaltfrage nicht herum. Aus Gudruns Sicht musste das staatliche Gewaltmonopol aufgebrochen werden.

In den Briefen finden sich zwar Parolen des Widerstands: »Kapitalismus führt zum Faschismus, Kapitalismus – muß weg!«, aber es wird auch viel mit der eigenen Beziehung aufgeräumt. Was lesen Sie aus der privaten Korrespondenz?

Man erkennt, dass Repression und Manipulation auch im Privatleben die wunden Punkte für Gudrun waren. Felix war ja die große verbleibende Gemeinsamkeit zwischen ihr und Bernward Vesper, und da sie nun in Haft war, nutzte Vesper den Sohn als Lockmittel, um ihr zu sagen: »Komm zurück!« Er hütete sich natürlich, von traditionellen Frauenrollen zu sprechen, aber er übte Druck auf Gudrun aus, und sie fand, dass er in diesem Besitzdenken viel bürgerlicher war als sie. Aber Gudrun hatte auch ein Gefühl für biografische Gewichtung. Für sie stand fest: »›Unsere‹ Geschichte mag zehnmal zuende sein, DIE Geschichte ist es nicht, solange Felix lebt.« Bernward hatte Gudrun während ihres Studiums in Tübingen stets gefördert. Damals schrieb sie: »Ich habe ihm sehr viel zu verdanken.« Dementsprechend spielt Bernward Vesper ja auch den Theorieguru, um Gudrun daran zu erinnern, wie er ihr geholfen hat, aus der Enge des familiären Pfarrhaushalts auszubrechen und den eigenen Horizont zu erweitern.

In jedem Fall spielt Gudrun nicht das Opfer. Einmal schreibt Vesper: »Die Manipulation muß endlich einmal ein Ende haben und Sätze, die gesagt sind, müssen ihren Inhalt behalten.« Hatte Ihre Schwester nicht auch eine manipulative Wirkung?

Wie das zwischen Bernward und Gudrun aussah, darüber kann ich nur mutmaßen. Aber schon die Kosenamen, die sich die beiden gaben, – »Mô« und »Mies« – zeigen, dass sich da zwei Menschen eine eigene Welt geschaffen hatten, aus der sie auch andere ausschlossen. Mit dieser Insider-Kommunikation stilisierten sie sich in ihrem Bohème-Dasein, und vieles sehe ich heute als Vorspiel zum literarischen Schreiben, gerade bei Bernward Vesper. Ich habe Gudrun nicht als manipulativ empfunden. Natürlich waren ihre Briefe eine Einladung mitzumachen, und sie hätte es gewiss begrüßt, wenn man in einer ähnlich militanten Art aktiv geworden wäre wie sie. Aber sie hat nie jemanden überrumpelt, sondern immer akzeptiert, wenn andere noch nicht so weit waren. Sie freute sich über jede Regung von Schärfe, Klarsicht und Konsequenz bei meiner Schwester Christiane oder mir. Nur wenn sich nichts bewegte, konnte sie ungeduldig werden. Später forderte sie allerdings immer stärker auch von ihrer Familie eine klare Positionierung ein.

Wie weit musste man sich in den politischen Diskurs begeben, um überhaupt eine zwischenmenschliche Beziehung zu Gudrun etablieren zu können?

Das Private hatte in der Studentenbewegung immer eine politische Perspektive. Der Kampf gegen den Kapitalismus war da ja nur eine Seite. Wir wollten uns auch anders strukturieren als unsere Eltern: Sexualität zulassen, neue Beziehungsformen suchen, Eifersucht und Besitzdenken ablegen. Das alles hat Gudrun sehr interessiert, und sie war sehr empathiebegabt. Um einen Draht zu ihr zu haben, musste man schon den Willen zur Selbstveränderung mitbringen. Dann konnte sie großes Charisma entwickeln und einem das Gefühl geben: Du zählst, du bist wichtig,

du kannst über deinen Schatten springen! Man konnte bei ihr andocken und Kraft tanken. Sie selbst hatte sehr lange gebraucht, um diese Kraft zur Veränderung in sich zu spüren.

Wo ziehen Sie die Linie zwischen dem Briefwechsel mit Vesper in den Jahren '68 und '69 und den Briefen, die Sie und Ihre Schwester Christiane '72 und '73 aus der JVA Essen erhielten?

In ihren Briefen an Vesper ist Gudrun manchmal noch richtig blümchenhaft. Die Härte, die sie in ihren Briefen von 1972-73 an den Tag legt, ist noch nicht da. Allerdings merkt man schon stilistisch, in welche Richtung sie geht. Über die Brandanschläge sagt sie ja: »wenn wir einen Fehler gemacht haben, hätten/haben, hätten wir eben einen Fehler gemacht (ich sehe ihn nicht); was dem europ. Kampf und d. Sozialismus seit 100 J. fehlt, ist doch das ›wahnsinnige Element‹.« Deshalb dokumentiert »Notstandgesetze von Deiner Hand« Gudruns konsequenten Schritt in die Praxis. Dazu gehört, dass sie im Gefängnis sitzt und sich zu ihrer Tat bekennt. Über ihren Weg in den bewaffneten Untergrund war sie sich zu diesem Zeitpunkt bestimmt noch nicht im Klaren. Dass Gudruns Haftstrafe wegen der Brandanschläge in Frankfurt nicht unter die Amnestie der sozial-liberalen Regierung von Willy Brandt fiel, dadurch wurde sie in die Kategorie ›Staatsfeind‹ aussortiert, und das blieb nicht ohne Konsequenz. Gudruns Briefe aus der JVA Essen kennen keine Rückkehr mehr.

Was kann die Veröffentlichung dieses frühen Briefwechsels in der Öffentlichkeit bewirken, für Gudrun und für die '68er?

Je mehr Primärquellen zusammengetragen werden, umso klarer wird der Blick auf Gudruns Person. Ich habe mich immer sehr gegen das sogenannte Standardwerk der RAF-Geschichte, »Der Baader-Meinhof-Komplex« von Stefan Aust, dem ehemaligen Chefredakteur des Spiegels, gesträubt, denn es beruht auf Material, das von vornherein verbogen und vorurteilsbehaftet ist. Aust befragte ja Zeugen, die von der Bewegung abgesprungen waren und diesen Absprung legitimieren wollten. Die Briefe Gudruns lassen ihre Leser direkt an ihren Gedanken teilhaben, und ich hoffe, dass wir wirklich noch einmal in der Zeit zurückgehen und versuchen, zu einer zusammenhängenden Darstellung zu kommen, die nicht psychologisiert.

Dazu gehört es, Gudrun als liebende Mutter zu erleben, die die Beziehung zu ihrem Kind wissentlich aufs Spiel setzt, aus politischer Überzeugung?

Das ist nicht das Wichtige, das ist die voyeuristische Zugabe.

Der Suhrkamp Verlag kündigt das Buch an als: »tragischer Liebes-Brief-Roman, der zugleich Realität war«. Befürchten Sie, dass der Briefwechsel als RAF-Soap wahrgenommen werden könnte?

Suhrkamp ist aber kein Soap-Verlag. Mir ist die Realität, der zeitpolitische Hintergrund wichtig, der sich im Buch aus den Kommentaren der Herausgeber mitdenken lässt. Den Rest muss man in Kauf nehmen, um Gudruns Stimme zu hören. Viele werfen mir ja immer vor, ich würde meine Schwester verherrlichen. Aber für mich ist sie eine von vielen Revolutionären. Ich möchte, dass die Geschichte der RAF und von Gudrun innerhalb des Kontinuums der revolutionären Geschichte dargestellt wird. In der Geschichte von Aufbrüchen, von Versuchen, nicht als Irrweg einer Handvoll Desperados. Und ich möchte, dass das Bild von der »eiskalten Blondine«, der »skrupellosen Gangsterbraut« konterkariert wird.

Gudrun Ensslin »Zieht den Trennungsstrich, jede Minute«
Hrsg. Christiane Ensslin und Gottfried Ensslin, 2005 (Konkret Literatur Verlag, Hamburg)

UND ALLES, WAS ICH EMPFAND, WAR HASS

Assaf Gavron & Leon de Winter

Die prekäre Zukunft des Staates Israel beschäftigt nicht nur Politik, die Rüstungsindustrie und Menschenrechtsorganisationen, sondern ebenso Literaten. Zwei neue utopische Science-Fiction-Thriller beschreiben das Israel der nahen Zukunft als verlorenes Wasteland, mit Wassernotstand und einem unter palästinensischer Flagge wiedervereinigten Jerusalem. Sowohl in Leon de Winters »Das Recht auf Rückkehr« als auch in Assaf Gavrons »Hydromania« ist Israel überaltert, die Armee kaum mehr handlungsfähig, und nur die Armen sind noch nicht in Sicherheit geflohen. Dass beide Zukunftsromane ähnliche Horrorvisionen entwerfen, ist überraschend, schreiben die Autoren doch aus scheinbar konträren Positionen: Der Israeli Gavron ist ausgewiesener Linker, der Holländer de Winter gilt vielen als rechter Hardliner. Ulrich Gutmair hat beide Bücher gelesen.

TEXT: ULRICH GUTMAIR **ILLUSTRATION:** MARIO KOELL

2067: »Für China war der Nahe Osten weder von Interesse, noch für seine strategische und wirtschaftliche Position von Belang. Vor diesem Hintergrund begannen die Palästinenser den endgültigen Krieg um Jerusalem. Die Stadt wurde wiedervereinigt, diesmal unter palästinensischer Flagge. Israel wurde zu einer fernen, matten Erinnerung, dem verlöschenden Abglanz eines Staats, der er hatte sein wollen und für ein paar kurze Momente im 20. Jahrhundert vielleicht sogar war. Die Bevölkerung emigrierte massenhaft. Der Staat schrumpfte weiter. Cäsarea wurde nach dem Fall von Tiberias zur letzten israelischen Großstadt. Danach erklärte die palästinensische Regierung den Konflikt für beendet. Sie verzichtete auf jeden Anspruch auf die Gebiete, die in israelischer Herrschaft verblieben waren. Diese Deklaration löste keine nennenswerten Reaktionen mehr unter den Israelis aus. Sie dachten an den nächsten Schluck Wasser, starrten zum Horizont und warteten darauf, dass sich eine Wolke in ihre Richtung verirrte.«

Assaf Gavrons Roman »Hydromania« beschreibt eine Welt, in der das Wasser knapp ist. Die drei Konzerne Ohiya, Vizi und Gobogobo besitzen die Rechte über die weltweiten Wasservorräte, nur der Regen ist noch nicht ganz privatisiert. Kleinunternehmern ist es gesetzlich verboten, Regenwasser zu speichern, zu filtern, zu befördern und zu verkaufen. Auch Privatleute dürfen kein Regenwasser speichern. Doch die Israelin Maya, deren Mann ein einfaches Speichersystem entwickelt hat, dann aber auf mysteriöse Weise verschwindet, hat eine Lücke im Gesetz entdeckt. Wenn eine Gemeinde Wasser für ihre Bürger speichert, ist das legal. So baut Maya mit den Leuten des israelischen Dorfs Charod einen Regenwasserspeicher und wartet auf die Niederschläge im Nahen Osten, die der Konzern Ohiya um ein paar Monate verschoben hat.

2024: »Das kleine jüdische Land war zu einem Stadtstaat von der Größe Groß-Tel-Avivs plus einem Sandkasten zusammengeschrumpft. In den letzten zehn Jahren waren massenhaft junge Leute und Familien mit Kindern nach Australien und Neuseeland ausgewandert, und das Durchschnittsalter der verbliebenen Bevölkerung war dramatisch angestiegen. Über die Ultraorthodoxen, die sich mit Verweis auf ihre religiöse Aufgabe, den Talmud zu studieren, jahrzehntelang der Wehrpflicht entzogen hatten, brauchte sich niemand mehr aufzuregen, denn die meisten ›Schwarzen‹ waren in das palästinensische Jerusalem gezogen. Das Abbröckeln Israels hatten sie als Fingerzeig Gottes aufgefasst, und nun bereiteten sie sich hochgestimmt auf die Ankunft des Messias vor; bis es soweit war, taten sie es den Palästinensern gleich und brachten so viele Kinder zur Welt, wie es der Schoß ihrer Frauen nur verkraften konnte. Wenn der Messias da war, würde ER die Toten erwecken und die Menschheit für alle Ewigkeit von dem Bösen, dem Leiden und dem Tod erlösen. An sich kein schlechter Gedanke.«

In Leon de Winters »Das Recht auf Rückkehr« ist – im Gegensatz zu Assaf Gavrons »Hydromania« – von Wasserknappheit keine Rede. Aber auch in de Winters Zukunftsroman ist Israel nur noch ein Schatten des einstigen Staats. In einigen anderen Punkten stimmt seine Vision mit der Gavrons überein: Das Land ist überaltert, die Armee kaum mehr handlungsfähig, und nur noch die Armen sind im Land geblieben. Während die Leute in »Hydromania« aber mit implantierten Chips und Interfacebrillen herumlaufen, um sich zu identifizieren, zu unterhalten oder einzukaufen, haben die Israelis in »Das Recht auf Rückkehr« an ihrer Staatsgrenze DNA-Scanner aufgestellt. So werden potenzielle Attentäter identifiziert, deren Gene in den Datenbanken der jüdischen Bewohner nicht registriert sind. Sie sind der Schlüssel zu einer Serie von Kindesentführungen, die de Winters Protagonist Bram Mannheim untersucht.

Die Unterschiede in den Szenarien der beiden Bücher sind kein Zufall. Assaf Gavron ist ein ausgewiesen linker Israeli, der sich seit langem für Verhandlungen mit den Palästinensern einsetzt. Zuletzt hat er die Petition israelischer Künstler und Intellektueller unterschrieben, mit der die Regierung aufgefordert wurde, alle Vorwürfe aufzuklären, die der israelischen Armee in Gaza Kriegsverbrechen unterstellen. Der Niederländer Leon de Winter dagegen ist als rechter Hardliner verschrien. Und er schreibt nicht von Israel, sondern von Europa aus, das sich seiner Meinung nach nicht aus Sorge um die Palästinenser, sondern aus ganz anderen Motiven so kritisch gegenüber Israels Politik verhält: »Kein anderer Konflikt, möge er auch Hunderttausende Opfer fordern, heizt europäische Emotionen derart an wie der israelisch-palästinensische. Europa ist besessen davon. Die europäischen Medien betrachten Israels Abwehrhandlungen wie unter einem selektiven Vergrößerungsglas; dieses Verfahren ermöglicht es ihnen, die Erben der Opfer, die Europas obszönstem Hass – dem Antisemitismus – zum Opfer fielen, als Bösewichte darzustellen und Europa endlich von seinen toten Juden zu befreien.« De Winter schrieb dies nach dem Gazakrieg im April 2009.

Während de Winters Buch in Deutschland für eine weitere Kontroverse gut ist, hat Gavrons Roman in Israel von rechten wie linken Medien Zuspruch erhalten. Die Rechte findet »Hydromania« einleuchtend, weil das Buch ihrer Ansicht nach zeigte, was die Palästinenser wirklich wollen: den Staat Israel einmal mehr Geschichte werden zu lassen. Die Linke wiederum argumentiert, diese düstere Zukunft stehe den Israelis bevor, wenn sie nicht endlich ein zukunftsfähiges Palästina zuließen. So sieht jeder das, was er sehen will. Gavron gibt zu, dass beide Interpretationen eine gewisse Plausibilität beanspruchen können: »Es beweist aber auch, dass es schwer ist, die Meinungen zu verändern, die sich jemand gebildet hat. Weil jedes Ereignis, jede Information so interpretiert wird, dass eine bereits vorgefasste Position bestätigt wird. Das ist eine leicht deprimierende Erkenntnis für jemanden, der nicht zuletzt Bücher schreibt, um die Leute zum Nachdenken anzuregen. Ich bin aber nicht vollkommen pessimistisch: Ich glaube weiterhin, dass die Fiktion die Macht hat, den Lesern neue Perspektiven zu eröffnen. Auch wenn sie vermutlich nicht die Welt verändert.« Gavron versteht sein Buch als Warnung. Das tut vermutlich auch de Winter. Er sagt, sein Buch handle »von einem Vater, der seinen Sohn, und einem Juden, der sein Land verliert«.

In »Das Recht auf Rückkehr« lässt de Winter den alten, ebenfalls aus den Niederlanden stammenden Vater seines Protagonisten als Stellvertreter für die kompromisslose Haltung der israelischen Rechten auftreten. In einer Szene erzählt der Vater von seinem Hund Hendrikus und liefert dabei die psychologische Erklärung für seine Härte: »1942, als wir abgeholt wurden, haben sie Hendrikus vor meinen Augen totgeschlagen. Mit den Gewehrkolben haben sie ihm den Schädel zertrümmert. Keine einzige Träne habe ich geweint. Alles, was ich empfand, war Hass. Mein Hass hat mich überleben lassen.« Immerhin sorgt ein anderer Hund mit Namen Hendrikus in de Winters Roman dafür, dass ein potenzieller Dschihadist ins Zweifeln kommt.

KEIN ANDERER KONFLIKT HEIZT EUROPÄISCHE EMOTIONEN DERART AN WIE DER ZWISCHEN PALÄSTINA UND ISRAEL – EUROPA IST BESESSEN DAVON

Gavron greift auf eine andere Geschichte zurück. Die Protagonistin von »Hydromania« bringt die Bewohner des ehemaligen Kibbutz En Charod dazu, sich ganz im Geist der sozialistischen Kibbutzbewegung kollektiv gegen die Wasserkonzerne zu organisieren. Das ist ein Verweis auf den israelischen Sci-Fi-Klassiker »Der Weg nach En Harod« des vor kurzem verstorbenen Amos Kenan. In diesem Roman, den Kenan 1984 schrieb, ist ein linker Aktivist nach einem Militärputsch auf der Flucht nach En Charod, der letzten Bastion der Freiheit. Als man ihn gefangen nimmt, entwickelt sich folgender Dialog zwischen dem Geflüchteten und dem Anführer des rechten Putschs. Der fragt seinen Gefangenen: »›Hättest du nicht Lust, Herr Freies En Harod, Regierungschef oder so was zu werden?‹ – ›Nicht jetzt‹, sagte ich. ›Vielleicht nach euch. Wenn ihr alle nicht mehr sein werdet.‹ ›Siehst du‹, sagte er zu mir, ‹ich wusste, dass du einer von uns bist. Du denkst haargenau wie wir. An das, was sein wird, wenn all die andern schon nicht mehr sind. Was ist dann also der Unterschied zwischen uns?‹ – ›Ich wusste, dass ich darauf keine Antwort hatte.‹« Kenan spielte mit diesem Dialog auf seine eigene Vergangenheit an. Er gehörte vor 1948 dem linken Flügel der paramilitärischen jüdischen Untergrundorganisation Lechi an, ein hebräisches Akronym für Lochamei Cherut Jisrael – Kämpfer für die Freiheit Israels. Sie kämpfte gegen die britische Besatzung Palästinas, und, wie Kenan viele Jahre später bemerkte, nur gegen sie: »Ich wurde Lechi-Mitglied, weil das eine antiimperialistische und antikoloniale Bewegung war. Wir kämpften nicht gegen die Araber.« Trotzdem nahm er 1948 als Soldat der israelischen Armee am Befreiungskrieg teil.

Wie der Putschist und der linke Dissident in Amos Kenans Roman kommen Gavron, der linke Israeli, und de Winter, der Sohn niederländischer Holocaust-Überlebender, in ihren neuen Romanen zwar zu unterschiedlichen Schlüssen, teilen dabei aber dieselbe Horrorvision. Leon de Winter erklärt: »Wie andere Menschen auch haben die Juden nicht viel aus der Geschichte gelernt, aber eins wissen sie genau: Sie wiederholt sich.« Dass die Angst der beiden Autoren um das Land begründet sein könnte, hat nicht nur mit dem Konflikt im Nahen Osten zu tun, sondern auch mit der wachsenden Zahl europäischer Intellektueller, die von ihren Schreibtischen aus das Existenzrecht Israels zur Disposition stellen.

Assaf Gavron *»Hydromania« Roman, Deutsch von Barbara Linner, 288 Seiten (Sammlung Luchterhand) bereits erschienen*

Leon de Winter *»Das Recht auf Rückkehr« Roman, Deutsch von Hanni Ehlers, 549 Seiten (Diogenes) bereits erschienen*

EIN TOLLER

Welche

etag

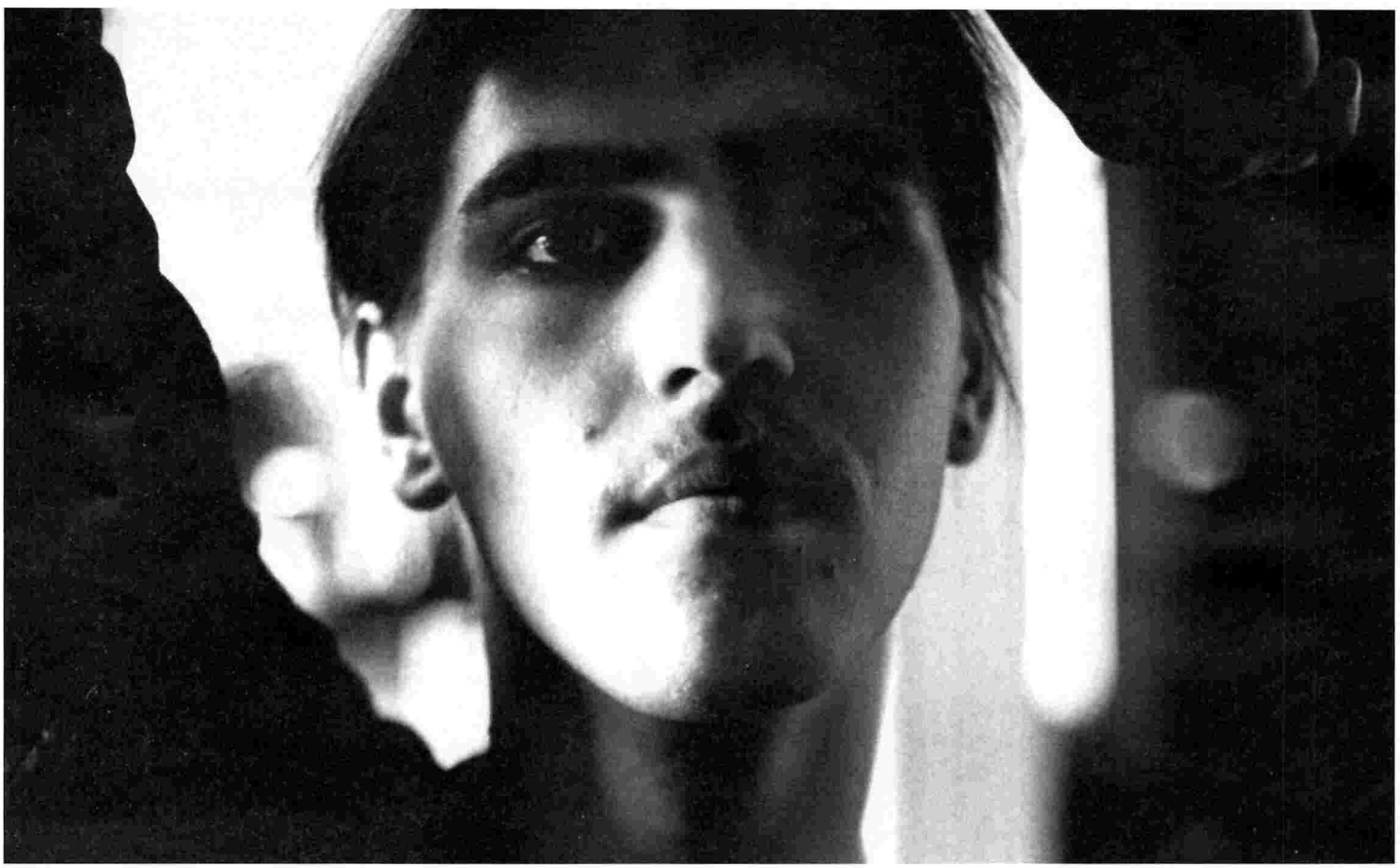
UM AUFZUSTEHEN.

BEREIT ZUR VERÄNDERUNG. Lesen Sie die taz zur Probe. 5 Wochen, 10 Euro.
Das Abo endet automatisch. T (030) 25 90 25 90 | abo@taz.de | www.taz.de/neuetaz

die tageszeitung

WAS GESTERN WAHR, IST HEUTE GELOGEN

Ronald M. Schernikau



TEXT: THOMAS HÜBENER **FOTO:** INA MISCHKE

Als 1989 Scharen von DDR-Bürgern in den Westen einfielen, kam ihnen ein hagerer Langhaariger mit Oberlippenbart und verschwenderischen Mengen Kajal um die Augen entgegen: der schwule Dichter und Kommunist Ronald M. Schernikau.

Schernikau, 1960 in Magdeburg geboren, wird mit sechs von seiner Mutter im Kofferraum in den Westen geschmuggelt, genauer: in die Provinz in der Nähe Hannovers. Bevor er von dort aus nach Westberlin aufbricht, veröffentlicht er im Alter von 19 Jahren mit seiner »Kleinstadtnovelle« einen der ersten deutschen Coming-out-Texte – avantgardistisch und wütend, feinsinnig und sloganistisch, politisch und doch komisch. Schernikau ist ein feingliedriger Jüngling mit Lenin-Anstecker, der es im aufmüpfigen Zurückwerfen seines langen Haars zu einiger Meisterschaft bringt. Er kann gut dozieren, tritt in die Sozialistische Einheitspartei Westberlins ein und ist bereit, stundenlang über Hegel oder Milva zu debattieren. Sein Buch verkauft sich, das Feuilleton steht Schlange. Er schreibt einen Anti-Reagan-Schlager für Marianne Rosenberg, korrespondiert mit Elfriede Jelinek und wird zur Primadonna des schwulen Westberliner Nachtlebens. Seine auf das Debüt folgenden Manuskripte aber werden von den Verlagen reihenweise abgelehnt: zu kompliziert, zu wenig erzählerisch, zu schwul, zu radikal im DDR-Gutfinden. So kommt ihm 1986 das mit großzügigem Stipendium und mietfreier Wohnung versüßte Studium am renommierten Leipziger Literaturinstitut »Johannes R. Becher« gerade recht. Schernikau ist der erste Westdeutsche, der es besuchen darf. »das schönste bauwerk europas ist die mauer«, schreibt er, bevor er sich 1989 in die DDR einbürgern lässt. Sein Timing hätte schlechter kaum sein können.

Das alles ist nachzulesen in der vielgelobten Schernikau-Biografie des ehemaligen »Liebe Sünde«-Moderators Matthias Frings, die im Februar veröffentlicht wurde. Bei der Leipziger Buchmesse war sie für den Preis im

Bereich Sachbuch/Essayistik nominiert. Ihren feschen Titel »Der letzte Kommunist. Das traumhafte Leben des Ronald M. Schernikau« darf man indes nicht wörtlich nehmen. Zum einen, weil er natürlich nicht der letzte Kommunist war: Es gibt noch Kim Jong-il, Dietmar Dath und ein paar andere. Zum anderen, weil das Leben des Schriftstellers Schernikau alles andere als traumhaft verlief.

Die besten der zahlreichen journalistischen Gelegenheitsarbeiten, mit denen sich Schernikau in Westberlin über Wasser hielt, versammelt nun »Königin im Dreck« ein vom ehemaligen Lebensgefährten Thomas Keck herausgegebener Band aus dem Verbrecher Verlag. Wunderbar lesen sich die Gedichtbesprechungen, welche Schernikau von 1982 bis 1985 für die DKP-nahe und heimlich DDR-finanzierte Deutsche Volkszeitung verfasste. Dabei bewahrt sich der radikale Kleinschreiber sein bohemistisches Freidenkertum. Seine Rezensionen vermeiden jede falsche Respektstarre. Über das Kafka-Gedicht »Und die Menschen gehn in Kleidern« heißt es: »dieses gedicht ist ein gedicht, weil es in jeder zeile aus vier trochäen besteht: humpta humpta humpta humpta.« Schon senkt sich Kafka von seinem Bildungsbürgersockel auf Augenhöhe herab. Über ein Tucholsky-Gedicht lesen wir: »alles beginnt fast übertrieben gedichtig«. Zwar fühlt man sich von diesem Duktus mitunter ein bisschen angekumpelt. Doch das stört kaum, weil Schernikau dabei doch nie anbiedernd wirkt, die feuilletonistischen Diskursgepflogenheiten so souverän missachtet und sich aus seinen aphoristischen Zuspitzungen so einiges lernen lässt. So staunt man, mit welcher Geduld und Sensibilität sich der Vielleser so Entlegenem wie mittelhochdeutscher Liebesdichtung nähert. Man muss kein Kulturbanause sein, um ein Kurzgedicht aus dem 12. Jahrhundert wie das anonyme »Dû bist mîn, ich bîn dîn« im Strom des Bunten und Neuen erst mal zu ignorieren. Nicht so Schernikau. Er zeigt, was toll daran ist: »ganz einfache worte: ›du bist mein, ich bin dein.‹ was wir heute nur noch im schlager finden, hier ist es ganz geglückt und selbst für uns neu: einfachheit.« Dann macht er einen kurzen Abstecher zum Thema Geschichtlichkeit von künstlerischer Wahrheit: »der erste mensch, der mein und dein reimte, war ein genie; der zweite ein trottel.« Was gestern wahr war, kann im Heute schon gelogen sein. Besser hätte es auch Rainald Goetz nicht ausdrücken können.

Die Texte sind in puncto Inhalt und Tonlage sehr unterschiedlich. Ein erwartbar quietschiges Interview mit dem Tunten-Varieté-Ensemble Ladies Neid, das Schernikaus Stück »Die Schönheit« uraufführte, steht neben einem in jeder Hinsicht erschöpfenden Abriss des DDR-Schlagers. Eine nüchterne Dokumentation über die sozialistische Brötchenproduktion reiht sich an eine hymnische Warhol-Hommage. Wie so oft bei komplexen, also interessanten Autoren, ist der eine Text mitunter Befragung, Kommentierung oder Widerlegung des anderen. So sollte man den 1984 als Reaktion auf die AIDS-Hysterie im Berliner Schwulenmagazin Siegessäule veröffentlichten, drastischen Text »Fickt weiter!«, der sich zu einer verzweifelten Ode auf die Risikobehaftetheit des Lebens überhaupt auswächst, nur im Zusammenhang mit Schernikaus beklemmendem Tatsachenbericht über die verunsicherten ersten Betroffenen der Immunschwächekrankheit lesen.

Ein zentraler Text ist seine vielzitierte Rede auf dem letzten DDR-Schriftsteller-Kongress aus dem Jahr 1990. Fehlende Deutlichkeit kann man ihr nicht vorwerfen: »Die Dummheit der Kommunisten halte ich für kein Argument gegen den Kommunismus«, heißt es da. Schernikau ist fassungslos über die »vollkommene Wehrlosigkeit, mit der dem Westen Einlaß gewährt wird«. Sieht denn keiner, so Schernikau, dass die Freiheiten des Westens vergiftet sind? »Wer die Gewerkschaft fordert, wird den Unternehmerverband kriegen. Wer den Videorekorder will, wird die Videofilme kriegen. Wer die Buntheit des Westens will, wird die Verzweiflung des Westens kriegen.« Das stimmt, aber man fragt sich, weshalb Schernikau nicht erkennt, dass es ein Privileg ist, zwischen Einfarbigkeit und Buntheit wählen zu dürfen. Die DDR-Schriftsteller ermahnt er: »Sie wissen noch nichts von dem Maß an Unterwerfung, die der Westen jedem einzelnen seiner Bewohner abverlangt.« Mag sein, aber man wurde beim Verlassen des Landes wenigstens nicht erschossen.

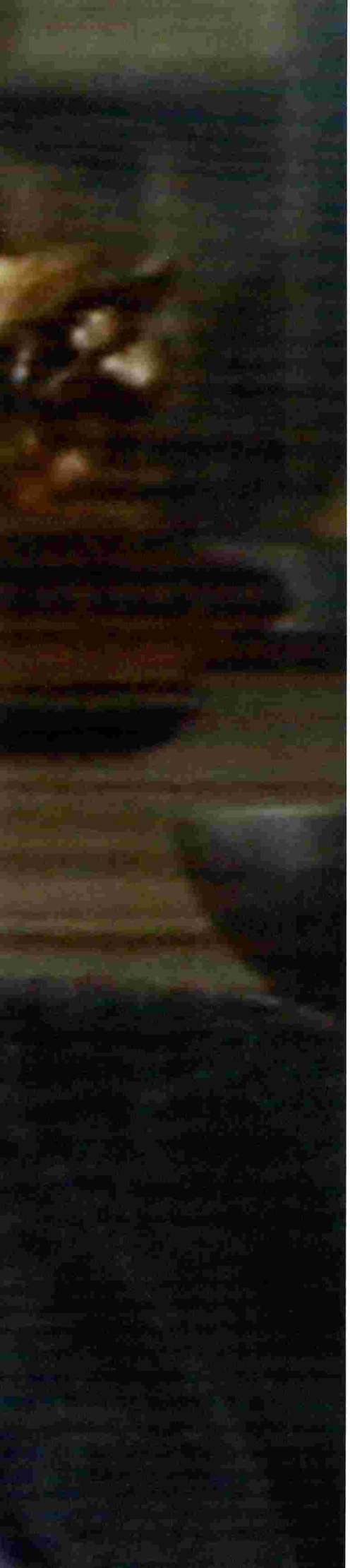
Dabei ist Schernikau als Selberdenker keinesfalls jener orthodoxe Komsomolze, als der er sich hier entwirft. Dieser Freund der glamourösen Geste ist ein Kommunist mit großem »Trotzdem« als Vorsilbe. Ein Teil von ihm weiß nur zu genau, wie spießig und selbstghettoisierend die kapitalismuskritische Linke sein kann. Einige Texte verdeutlichen, dass es diese lebenssüchtige Diva nicht leicht erträgt, wie das Feiern und der Sex, der Spaß und das Ja-Sagen von vielen »alternativlingen« kampflos den Systemstabilisatoren und Rechten überlassen wird. Da spricht ein Ich, das zu einer Zeit, in der das noch neu ist, das Linkssein und den Pop-Hedonismus zusammendenkt. Als er im Mai 1982 mit seinem Freund ein großes Friedensfest mit Live-Konzerten besucht, muss er – wie uns ein Nachlasstyposkript verrät – nicht nur erleben, wie sich die versammelten Verfechter eines alternativen Lebens über das knutschende Pärchen lustig machen. Er ist auch von Fremdscham erfüllt, als die 22.000 Zuschauer Ilja Richter, den Moderator der ZDF-Sendung »Disco«, gnadenlos auspfeifen. Schernikau fragt sich, weshalb niemand den Anstand besitze, »die außergewöhnlichkeit dieses auftritts zu würdigen. hier wird wohl von seiten der alternativlinge ein kulturbegriff herhalten müssen, der discosendungen im fernsehn und schlager für unrettbar reaktionär hält. sollte das so sein, finde ich diesen kulturbegriff absurd. das ungeheure sichsehnen nach glück, das in jeder noch so dummen disconummer enthalten ist, sollte grund genug sein, mit den beteiligten (...) die sachen konkreter, phantasievoller und realistischer zu machen.« Hier erblickt Schernikau im Glücksanspruch von Popmusik den utopischen Vorschein einer besseren Welt. Später ist er da skeptischer. Nachdem er gesehen hat, mit welcher Inbrunst das DDR-Volk diese »verschissene Wiedervereinigung« will, ist sein Respekt gegenüber der Verdauungskraft der kapitalistischen Marktgesellschaft gestiegen: »die Kulturtheorie, die Schwulen, die Subkulturen, der Großteil der Künste und große Teile der Phantasie, sie alle tragen nur dazu bei, daß der Kapitalismus immer noch besser wird«, beklagt er in einem Interview mit der DDR-Zeitschrift Temperamente.

Schernikau gehörte zu den ersten, die das Linkssein und den Pop-Hedonismus zusammendachten

Nichts verkauft sich so gut wie Individualität und Dissidenz – das bewahrheitet sich nicht zuletzt heute einmal mehr im wiedererwachten Interesse an Schernikau selbst und seiner so »traumhaften« Biografie. Seinen Glauben an den Menschen und die Veränderbarkeit der Welt verlor er dennoch nie. Die wenigsten Schriftstellerkollegen teilten diesen Optimismus. Als er kurz nach der Wende Elfriede Jelinek besucht, merkt diese an, dass sich ihr Negativismus zum utopischen Geist Schernikaus völlig konträr verhalte. »Aber Sie müssen doch an etwas glauben«, wendet dieser entsetzt ein. »Ja«, entgegnet Jelinek, »ich glaube an den Satz: Alle Menschen sind Ratten.«

Ronald M. Schernikau *»Königin im Dreck. Texte zur Zeit«, 280 Seiten, deutsch (Verbrecher Verlag) bereits erschienen*

Matthias Frings *»Der letzte Kommunist. Das traumhafte Leben des Ronald M. Schernikau«, 488 Seiten, deutsch (Aufbau Verlag) bereits erschienen*



EIN BEGRIFF VON ARBEIT: DAS LEBEN

Gilles Deleuze

Als Manifestation eines enormen editorischen Kraftakts erscheint mit »ABÉCÉDAIRE« jetzt der filmische Nachlass des französischen Philosophen Gilles Deleuze als (fast) endloses Interview auf drei opulent ausgestatteten DVDs. Klaus Theweleit sah sich durch 453 Minuten geballte Auseinandersetzung, Reflexion und Gegenwartsbetrachtung – mit jedem Buchstaben, den Deleuze gegenüber seiner Schülerin und Interviewerin Claire Parnet dekonstruiert, nimmt das Universum, oder nach Deleuze: das ›Rhizom‹, klarere Konturen an, offenbart Querverbindungen und jede Menge grundlegender Erkenntnisse. Und das Beste: Zum ersten Mal sehen wir Deleuze deutsch untertitelt.

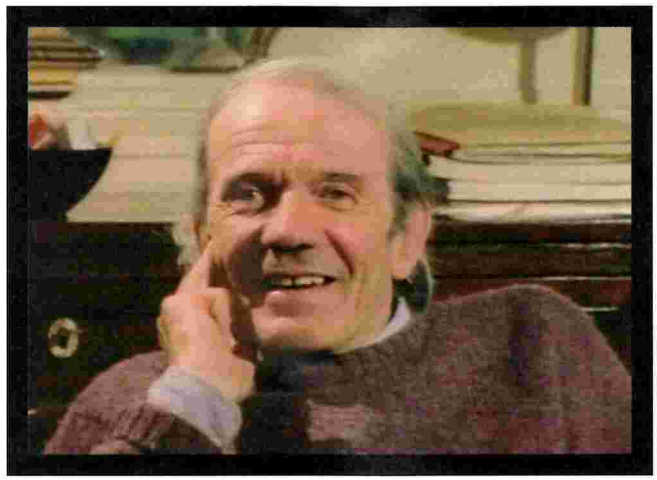
TEXT: KLAUS THEWELEIT **ALLE BILDER:** © 2009 ABSOLUT MEDIEN

Er wollte nicht ins Fernsehen. Sich nicht sehen lassen unter jenen Leuten, »die Meinungen absondern«; die vor Kameras reden, reden, reden – ohne einen Begriff zu haben, wovon eigentlich, und ohne das Problem zu benennen, von dem sie reden. Problem nicht benannt, weil nicht erkannt: Das war ihm ein Gräuel. Gilles Deleuze hat diese Enthaltsamkeit, anders als etwa Kollege Michel Foucault, sein Leben lang durchgehalten. Sie sollte aber nur für seine Lebenszeit gelten. Im TV reden auch Tote – wenn man sie rechtzeitig aufgezeichnet hat. Und so war es geplant in seinem Fall. Als Deleuze im Jahr 1987, 62-jährig, seinen Job als Philosophieprofessor an der Fakultät von Vincennes, Universität Paris, aufgab, wollten einige der ihm Nahestehenden sich nicht zufrieden geben mit dem unspektakulären Retreat. Sie überredeten ihn, vor einer Kamera Platz zu nehmen, in vertrautem Ambiente, und zu sprechen. Nicht nach TV-Manier, also nach dem Ping-Pong-Prinzip (beliebiger) Frage und (beliebiger) Antwort. Sie wollten etwas Besonderes, so etwas wie Gilles Deleuze' intellektuelles Testament. Er willigte ein unter der Bedingung, dass das Ganze erst nach seinem Tod gesendet würde (sollte das Resultat interessant genug sein).

Für den Ablauf erfanden sie eine spezielle Form, ein Gespräch, das sich an dem Medium orientiert, in dem der Autor Deleuze sich zeitlebens geäußert hat: dem Alphabet aus 26 Buchstaben. Von A-Z wurde ein Stichwortkatalog ausbaldowert: Für jeden Buchstaben ein einziges Wort, beginnend mit A wie »Animal« und endend mit Z wie »Zickzack oder: Blitz«. Sodass das Ganze schließlich auf den Namen »ABÉCÉDAIRE – Gilles Deleuze von A bis Z« getauft wurde. Die jeweiligen Buchstaben mit dem anhängenden Wort werden vorgebracht von einer einzigen Person, der Journalistin Claire Parnet, einer ehemaligen Deleuze-Schülerin und Autorin, mit der zusammen er auch ein Buch gemacht hat: »Dialoge«. Man sieht ihr Gesicht (in den ersten Sessions) in einem Spiegel hinter Deleuze' Rücken, später hört man nur noch ihre Stim-

me. Die beiden duzen sich. Sie schiebt vorsichtig Fragen nach, sehr genau und gewitzt, bestens im Bilde über die Wendungen und Windungen von Deleuze' Denken.

Interessant genug wurde es. Beginnen wir mit dem Ende. Claire Parnet führt den Buchstaben ›Z‹ ein mit einer Auflistung großer Philosophen: »Zen, Zarathustra, Leibniz, Spinoza, Nietzsche, BergZon [er muss lachen] und natürlich: Deleuze.« – »Ja, ›Z‹! Ein toller Buchstabe«, sagt Deleuze – der über Bergson, Spinoza, Nietzsche und Leibniz Bücher geschrieben hat. Nachdem er ein Weilchen gesprochen hat über das Zickzack, die Verzweigung, den Blitz an den Ursprüngen der Welt und des Denkens, fragt Claire Parnet: »Bist du froh, ein ›Z‹ im Namen zu haben?« Er: »Sehr froh, über die Maßen. Das ›Z‹ im Namen beglückt mich.« Man merkt hier, und sie tippt es auch an: Er würde es gerne ›verdienen‹, in der Reihe der großen philosophischen ›Z‹-Träger genannt zu werden. Das Urteil wird aber, bescheiden, uns überlassen, den Hörern seiner Rede, also der Nachwelt. Nun, da sein »ABÉCÉDAIRE« zum ersten Mal in einer deutsch untertitelten Fassung vorliegt, ist es an uns, etwas damit anzufangen. Wer braucht Philosophen? Deleuze, selbstironisch in Richtung Zuschauer: »Wenn Sie dies hören, bin ich ja schon reiner Geist. Wer mal Tischerücken gemacht hat, weiß, dass ›reiner Geist‹ nicht sehr tiefsinnig spricht. Also fangen wir an.«



IM ABC DES GILLES DELEUZE STEHT DAS ›B‹ FÜR »BOISSON«, ALSO ›GETRÄNK‹. ALKOHOL UND SCHREIBEN GEHÖREN ZUSAMMEN, WEIL DA ETWAS GRÖSSER IST ALS DER AUTOR

Es geht los mit ›A‹ wie »Animal«. Wer Bücher von Gilles Deleuze kennt, insbesondere »Anti-Ödipus« und die »Mille Plateaux«, welche er mit Felix Guattari zusammen geschrieben hat (er spricht von ihm durchgehend als »Felix«), kennt das Deleuze'sche Konzept vom Tier-Werden. Deleuze spricht also über: Tier-Werden bei Kafka, sich entpersonalisieren, ein Territorium abstecken. Der Bau. Die Metamorphosen. Die Wahrnehmung. Deleuze: »Ein Tier liegt immer auf der Lauer, wie der Schriftsteller.« Sein französisches Wort für ›Begriff‹ ist ›Concept‹. Gleich beim »Animal« tauchen zentrale Konzepte auf: Territorium und Deterritorialisierung. Ein Territorium verlassen. Seine Zeichen löschen. Das Wort ›outlandish‹ bei Melville. Der Schriftsteller schreibt auf einer Grenze. Die Syntax an eine Grenze treiben. Eine ist die Grenze zum Tier. Nun eine überraschende Wendung: ›Für‹ jemanden schreiben ist doppeldeutig. Man schreibt für Leser (vielleicht). Man schreibt aber auch ›an Stelle von‹. Man schreibt für die, die nicht schreiben können; so zitiert Deleuze Artaud (immer aus dem Kopf, ohne Bücherstapel). Artaud sagte also, großartig: »Ich schreibe für die Analphabeten, die Idioten, die Wilden.«

Das ergibt den ersten Hauptbefund: »Schreiben ist keine private Angelegenheit, es ist eine universelle.« Der Krebstod der Großmutter – das ist kein Roman. Schreiben anstelle des Schreis, des Piepsens der Josefine, Kafkas Mäuse-Sängerin. Nicht: das Private. Man erfährt aber doch, dass er (privat) Haustiere nicht schätzt, das heißt: gezähmte Tiere. Dass aber seine Tochter eines Tages ein kleines Katzenbündel anschleppte, und »seitdem war immer eine Katze im Haus«.

Deleuze plaudert sich warm. Wann ein Buchstabe ›zu Ende‹ besprochen ist, bestimmt jeweils er. Der nächste ist ›B‹ wie »Boisson«, also ›Getränk‹ bzw. ›Das Trinken‹. Parnet: »Du hast viel getrunken.« Deleuze: »Ja, sehr viel.« Parnet: »Und du hast aufgehört.« Über die Umstände des Aufhörens hören wir nur so viel, dass es überwiegend gesundheitliche Gründe waren (unter ›M‹ wie »Maladie« erfahren wir dann von seiner schweren Tuberkulose).

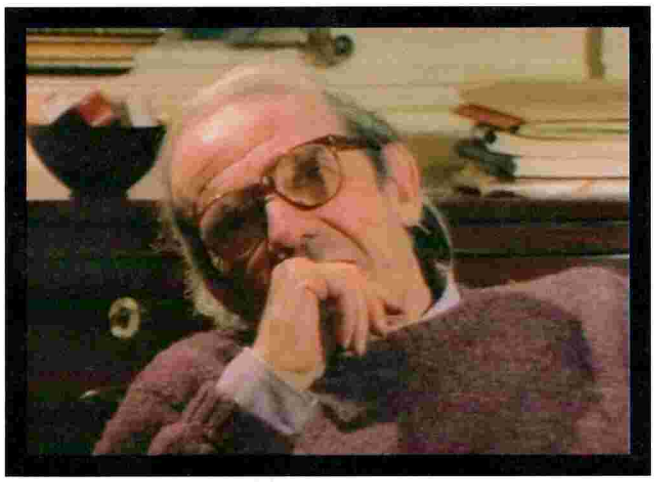
Aber, ob bei ›B‹ wie »Boisson« oder ›M‹ wie »Maladie«: Die Bemühungen, eben nicht ins Plaudern zu geraten, sondern die Begriffe, das Concept, die Gründe, warum etwas zur Sprache kommen soll, nicht aus den Augen zu verlieren, ist jeden Moment präsent. Er möchte präzise sprechen, aber doch locker. Auch in Widersprüchen, der Glanz im Auge ist ein ironischer (durchsetzt von Melancholien). Und immer wieder gibt es Ausfälle gegen Leute, die reden, reden, reden, ohne etwas zu sagen: der Horror seines Lebens.

Trinken: Die Alkoholiker, was für Strategen! Der Alkohol und das Schreiben: die großen Amerikaner, Lowry, Faulkner, Thomas Wolfe, Algren. Schriftsteller und Alkohol gehören zusammen. Warum? Weil sie etwas spüren im Leben, das größer ist als sie, und das sie ohne Alkohol nicht ertragen. Der Alkohol lässt einen glauben, man begäbe sich auf die Ebene dieses Stärkeren des Lebens. »Wie auch andere Drogen«, erweitert Claire Parnet. »Oui, Drogen überhaupt«, sagt Deleuze. Sie erinnert ihn an die ›Irren von Vincennes‹ – gemeint sind seine studentischen Zuhörer Anfang der siebziger Jahre – fast alle auf Drogen. Ob er eine Verantwortung für sie gespürt habe. Nein und ja, antwortet er. »Keine Vorschriften. Jeder soll

schlucken, was er will und kann. Ich bin kein Richter, kein Polizist, kein Priester.« Sie hakt nach: »Was ist mit den Ausgeflippten?« Das bringt ihn auf einen Kernpunkt: Schrecklich, wenn sie nicht mehr arbeiten konnten. Transgressionen, Ausbrüche, ja. Aber: »Es darf nicht sein, dass aus jungen Drogennehmern Wracks werden.« Dieser Punkt treibt ihn um. Man entnimmt an dieser und an vielen anderen Stellen: Sein Leben war/ist Arbeit, Arbeit ist sein Grundkonzept. Und zwar philosophische Arbeit. Das war so, seit ein Lehrer in der Schule namens Halbwachs ihn zuerst auf die Literatur, und später ein Professor ihn auf die Philosophie brachten und er sofort wusste: Ich will nie mehr etwas anderes machen. Die Vorstellung, junge Menschen – seine Studenten – könnten diese Fähigkeit verlieren bzw. verloren haben, und dies womöglich aufgrund seines Einflusses, trifft ihn. Man realisiert: Claire Parnet sitzt da nicht als Gefälligkeitsfragerin, als Stichwortgeberin. Sie weiß um sein Leben, kennt die heiklen Punkte, spricht sie an, höflich, schonend, aber sie zieht nicht zurück, wenn er zuckt.

Was hat es auf sich mit dem Konzept ›Arbeit‹, dem Konzept ›philosophische Arbeit‹, was für Deleuze ›Begriffsschöpfung‹ ist? »Begriffe findet man nicht vor«, entwickelt er, sie liegen nicht verborgen vor in den Dingen, als ihnen zugehörig. »Man erfindet sie, man erschafft sie, wie ein Maler ein neues Bild erschafft, ein Musiker neue Klänge. Es ist Création, Schöpfung.« Allein in solcher Schöpfung liegt Deleuze' siebeneinhalbstündiger Rede zufolge eine Art Glück – im Durchbruch der Wahrnehmung (perception) zur Erkenntnis und Aufnahme von etwas Neuem, dem Kunst- oder Wissenschafts-Schönen. Wobei er das Schöne der Künste dem Schönen des Denkens prinzipiell gleichsetzt. Für die Künste nennt er das, was in der Philosophie ›concept‹ heißt, ein ›percept‹. Künstler fügen Perzepte neu aneinander und erfinden neue. Das geht nicht mit bloßer Inspiration oder Konspiration, das geht über Arbeit (über Transpiration, hat Edison dazu gesagt). Wem diese Fähigkeit abhanden kommt, der lebt nicht; dem entgleitet, im Sinn dieses Begriffs von Arbeit, das Leben. Sollte man daran schuld sein, hätte man den Betroffenen umgebracht.

Was bedeutet ›am Begriff arbeiten‹? Deleuze' Beispiel: Plato entwickelt den Begriff, das ›Konzept der Idee‹. Warum entwickelt er es? Unter jedem Begriff, führt Deleuze aus, liegt ein Problem. Meist wird dieses Problem nicht erkannt und also auch nicht benannt, wenn man über den Begriff spricht. Das Konzept der Idee allein zu erörtern, philosophiegeschichtlich, ist unnütz, unsinnig. Denn: Das Konzept der Idee als einzelner beruht auf dem Problem der Rivalität. In den jungen Demokratien der griechischen Stadtstaaten gibt es das neue Problem der Bewerbung. Amtsträger werden nicht mehr ernannt, wie in den vorangegangenen Königtümern. Bewerbung heißt: Rivalität, Konkurrenz. Ideen konkurrieren also. Ohne einer Erkenntnis dieses Problems, ist eine Erörterung des platonischen ›Begriffs der Idee‹ bodenlos.



IM ABC DES GILLES DELEUZE STEHT DAS ›J‹ FÜR »JOIE«, ALSO ›FREUDE‹. HÖCHSTE FREUDE IST ES, DAS ZU ENTWICKELN, WAS JEMAND VERMAG

Damit sind ein paar Punkte angerissen, wir sind erst bei den Buchstaben ›B‹ wie »Boisson« und ›C‹ wie »Culture«. Manche Komplexe tauchen immer wieder auf, werden umkreist und präzisiert, andere verschwinden. Das berührt noch so einen Punkt mit dem Reden: Manche Hörer seiner Seminare hoben immer gleich den Arm, wenn etwas auftauchte, das sie nicht gleich verstanden. Sie wollten es gleich noch mal wissen, genauer, einfacher. Ein anderer Typ dagegen wartet ab, wartet eine halbe Stunde, dann hat sich das Problem (meist) schon geklärt. Letztere sind ihm lieber. Aber, sagt Deleuze, da war ein neues Publikum in Vincennes nach 1968, Anfang der Siebziger. Nicht nur Studenten kamen, sondern auch junge Maler, Architekten, ältere Hörer mit abgeschlossenem Studium. Eine bunte Mischung der Altersgruppen, die hören wollte, was sich Neues tat im Gefolge des 68'er-Durchbruchs. An dessen Bedeutung hält er unbeirrt fest: »Es gibt arme Zeiten und reiche.« Die Zeit von 1960 bis 1975 war eine reiche. Menschen in ärmeren Zeiten sind benachteiligt: Sie merken zwar nicht, was ihnen entgeht, weil es einfach nicht da ist, aber es schadet ihnen. Gerecht ist das Leben nicht.

So wie er über einen Begriff wie ›Menschenrechte‹ nur spotten kann. Es gibt Rechte, es gibt konkrete Rechtsprechung. An Jurisprudenz kann man etwas ändern, bewirken. Der Rest ist Gerede, auch für die von Türken ermordeten Armenier. Die politische Schiene, da herrscht für Deleuze größte Klarheit: Natürlich scheitern alle Revolutionen, was sollen sie sonst tun. Die englische Revolution bringt Cromwell hervor, usw. Natürlich kann es keine linken Regierungen geben. Wer das nicht längst weiß, dem ist nicht zu helfen. Dazu brauchte man keinen Stalin, keinen Glücksmann. Im Moment der Macht werden

die Sieger zu Herrschenden. Trotzdem aber gilt: Man muss revolutionär werden, widerständig werden, links werden. Es ist das Moment des Werdens, das die Umstürze schafft. Wenn es einen ›Zentralbegriff‹ gibt bei Deleuze, ist es der des ›Werdens‹. Bei Bob Dylan – der bei ihm nicht vorkommt; Deleuze hängt an Alban Berg, Mahler, Bartók – heißt das in einem Song: »He not busy being born is busy dying.« Auf Deleuze-Deutsch: Wer nicht wird, vergeht.

So könnte man entlang der Buchstaben des Alphabets diese und die nächste Nummer der Spex füllen mit den Deleuze'schen Kurven zum Ritornell, zum Nomadismus, zum Begriffspaar Percept/Affekt, zum philosophischen Erklärungsmodell von Wissensorganisation, dem ›Rhizom‹; diesem von ihm selbst geprägten Begriff, sagt er bemerkenswert wenig in dieser Aufzeichnung. Vielleicht, weil angenommen werden darf, dass das ganze Projekt als eine Art Rhizom aufgefasst werden soll.

Versammeln wir aber wenigstens die Liste der Stichworte. Nach dem ABC das ›D‹ wie »Désir«: der Wunsch. Er ist Deleuze' Hauptbegriff gegen Freud, dessen Libido-Konzept aber durchaus verwandt. ›E‹ wie »l'Enfance«: Kindheit. Man erfährt einige Details zu Vater und Mutter, aber mehr über den Abscheu der französischen Bourgeoisie vor der Volksfrontregierung von Leon Blum, die erstmals bezahlten Urlaub einführte und damit die ›falschen Leute‹ anschwemmte am Strand von Deauville. ›F‹ wie »Fidélité«: Treue. Hier spricht Deleuze vorwiegend über Männerfreundschaften. ›G‹ wie »La Gauche«, also ›die Linke‹: Deleuze erklärt, warum er nie in die KPF eintrat und Versammlungen nicht ausstehen kann. (Sonst ist er aber ein Links-Arbeiter durch und durch.) ›H‹ wie »Histoire«: Hier geht es darum, wie die Philosophie sich entwickelt, wie sie – von Philosoph zu Philosoph – eine konkrete Geschichte bekommt. ›I‹ wie »Idée«, verstanden als Entdeckung und Entwicklung eines Neuen an einem Gegenstand: Es gibt sehr wenig Ideen. Vincente Minelli entwickelt in seinen Filmen die Idee, dass jemand gefangen sei im Traum eines anderen. ›J‹ wie »Joie«: die ›Freude‹. Höchste Freude ist es, das zu entwickeln, was jemand vermag. Zuzusehen, wie Fähigkeiten ungenutzt brachliegen hingegen: ein Gräuel. ›K‹ wie »Kant«: War der Philosoph Leibniz noch ein Anwalt – der Anwalt Gottes –, werden die Philosophen mit Kant Untersuchungsbeamte. Kant veranstaltet das ›Tribunal der Vernunft‹; und: Die Zeit wird unabhängig von der Bewegung, von der Kreisbewegung. ›L‹ wie »Littérature«: Deleuze hat so viel gelernt von Fitzgerald, Faulkner, Melville, natürlich von Proust. Die Inhalte: egal. Der Stil: Er wird uns wieder begegnen unter ›S‹. (Natürlich hält sich Deleuze nie streng an die Grenzen des jeweiligen Buchstaben-Geheges). ›M‹ wie »Maladie«: Deleuze ist krank, hat aber glücklicherweise keine Schmerzen. Er nimmt täglich Medikamente (Lob der Pharmazie). ›N‹ wie »Neurologie«: Deleuze wüsste brennend gern, was im Hirn vorgeht bei der Entwicklung einer Idee, eines Concepts. (Etwas mehr wissen wir heute.) ›O‹ wie »Opéra«: ein Stichwort für Musik überhaupt (Deleuze liebt Edith Piaf). ›P‹ wie »Professeur«: Deleuze hat liebend gern gelehrt, vermisst es nun aber nicht. Bedingung einer Vorlesung ist beste Vorbereitung, sonst gibt's keinen Enthusiasmus beim Redner. Deleuze bewundert die Hörer, die immer dann aufwachen, wenn die Sachen kommen, die sie angehen. ›Q‹ wie »Question«: Hier geht es um ›eine Frage aufwerfen‹, nicht um ›die Befragung‹. ›R‹ wie »Résistance«: Gemeint ist nicht die Résistance der Besatzungsjahre nach 1940, sondern das ›Erschaffen‹ von Begriffen, von wissenschaftlichen Funktionen im Sinne von: der Dummheit widerstehen. ›S‹ wie »Style«: Die Sprache an eine Grenze treiben, wo sie übergeht in eine Musik. Céline. Jeder große Stilist ist ein großer Wahnsinniger. Die Linguistik versteht nichts davon. ›T‹ wie »Tennis«: Hier legt Deleuze richtig los. Björn Borg als der große Stilist, der das Tennis zum Massensport transformiert. McEnroe: Stilist des Aristokratischen Sports. Unnachahmliche Schläge. Außer Tennis noch: Fußball. Dann ›U‹ wie »Un«, also ›eins‹, aber auch die Vorsilbe von ›universel‹: Nicht das Universelle, sondern Singularitäten sind Stoff der Philosophie. Mannigfaltigkeiten und Ensembles. Kontemplation, Reflexion, Kommunikation als die drei Universalien der Philosophie? Quatsch, alles drei tut jeder – ein Witz. »Der Philosoph in Kontemplation versunken? Gut, alle Welt hat was zu lachen.« ›V‹ wie »Voyage«: das Reisen. Nicht so gern.

IM ABC DES GILLES DELEUZE STEHT DAS ›F‹ FÜR »FIDÉLITÉ«, ALSO ›TREUE‹. HIER SPRICHT DER PHILOSOPH VORWIEGEND VON MÄNNERFREUNDSCHAFTEN

›X‹ und ›Y‹ überspringt Parnet: »X ist die Unbekannte. Y kann man nicht aussprechen«, sagt sie. Deleuze lacht. Aber davor war das ›W‹. Da hat er (zuerst) gar nichts sagen wollen. »W gibt's nicht.« Doch, insistiert sie: »Wittgenstein.« Gelegenheit zu einer großen Attacke: Wittgenstein, das ist das Nichts, das ist reine Verwaltung. Wittgenstein, Heidegger, Habermas, Lacan: alles Schulen, Bürokratien,

Machtkämpfe, Kämpfe bis aufs Messer. Die ›richtige Linie‹, Breton, die Surrealisten, Ausschlüsse, Abrechnungen: Deleuze findet das alles furchtbar. Früher im Gespräch hatte Parnet ihn gefragt nach dem überall vorausgesagten ›Tod der Philosophie‹, ›Tod der Literatur‹, etc. »Alles Quatsch«, hatte Deleuze geantwortet, es gebe keinen Tod der Philosophie, solange nicht etwas wirklich Gleichwertiges an ihre Stelle getreten ist. Es gibt höchstens den Mord. »Den Film kann man vielleicht ermorden, aber die Philosophie? Eher nicht.« Jetzt, an dieser späten Stelle, beim ›W‹, ergänzt er: »Ja, Wittgenstein: Wenn etwas die Philosophie ermorden kann, dann die Wittgensteinianer.«

Ein weiterer Dauerfeind von Deleuze: nach wie vor die Psychoanalyse. Die 1972 im »Anti-Ödipus« vorgetragene Kritik an Freuds Konzept vom Unbewussten (»Das Unbewusste ist keine Theaterbühne, es ist eine Produktionsstätte, eine Fabrik«), die Kritik an der Ödipus-Konzeption und an der familialen Verengung der Welt auf den Papa-Mama-Ausschnitt (»Das Pferd im Traum des kleinen Hans ist KEIN Vatersymbol«) wird hier, 1988, wiederholt mit unverminderter Verve. Wie in einem Dauerduell mit Freud (eine Art Hyper-Konkurrent) werden diese drei Kugeln immer noch mal abgefeuert. Aber: Welcher Psychoanalytiker heute bezieht ›alles‹ auf Papa/Mama, auf Ödipus oder klappert Träume der Patienten ab auf entsprechende Symbole der Freudschen Liste? Keiner tut das. Nebenbei entgleitet Deleuze einmal der Satz: »Die Psychoanalyse hat sich ja ganz neu aufgestellt.« Darüber zu sprechen, wäre lohnender gewesen. Aber dazu hatte er keine Lust mehr in diesem Rede-Vermächtnis. Zumal ein Punkt sicher bestehen bliebe: die Psychoanalyse als Schule. Schulen sollen nicht sein. Kein freundliches Wort verliert Deleuze hier über Lacan. Von seinen Zeitgenossen, die keine Schulen begründeten, bleibt allein Michel Foucault: ein Freund; von dem er sogar weiß, dass er ständig Bayreuth besuchte und mit Wagner sündigte. Aber: »Das war geheim. Das ist geheim.« Jetzt wissen wir es.

Manches ist also darunter, das durchaus in einer ›normalen‹ (also idiotischen) Fernsehunterhaltung hätte gesagt werden können. Und das ist dann sogar der Charme, das Anrührende dieses Rede-Marathons. Man bekommt mit, wie Deleuze denkt, wie er denkend-fühlend lebt, einfacher und vielleicht auch genauer als in seinen Büchern. Das Sprechen (mit Claire Parnet und zur Kamera) bringt den Philosophen (einen Mann der Schrift) doch dazu, zu ›kommunizieren‹, und zwar freundlich zu kommunizieren; besonders da, wo er zögert, wo er sagt, was er nicht schon tausendmal in Vorlesungen gesagt hat; wo die Schatten und Lichter seiner Wahrnehmung über sein Gesicht huschen. Das sind die Momente, wo er als seine eigene Widerlegung spricht. Wo er eben nicht spricht als ›reiner Geist‹, als Toter, wie sein Witz vom Anfang sagt, sondern als lebendiger Mund, als Gesicht, das nur unzulänglich verborgen ist hinter seiner Brille, als Gesicht ohne Hut – den man hinten im Bild auf einem Stapel Papiere liegen sieht. Deleuze redet als Ensemble solcher Singularitäten und berührt durch komplexe Simplizität, die unter dem Buchstaben ›Z‹ zusammenströmt in den Worten: »dass alle Kunst aus der Scham herrühre, Mensch zu sein«. Das ist Wiedergutmachungsarbeit am Irrsinn, den Menschen sonst so produzieren. Nicht sehr weit vom Tod, aber mit noch einigen Plänen und einigen Geheimnissen, die noch offenbar werden sollen, erscheint Deleuze hier in der Figur des Offenbarers, ohne Prophet zu sein; als Verkünder selbstverständlicher Anti-Transzendenz. »Wir wollten uns immer begnügen mit den Gegebenheiten der Erde, der Menschen und ihrer Tätigkeiten.« Genau so würde man sprechen, wäre die Menschheit von 2009 halbwegs zurechnungsfähig. Eine schöne Pille ist dieses »ABÉCÉDAIRE« also auch gegen das religiöse Gerede aller Lager und Sorten. Eine Pille, gut zu lutschen, wenn man sie gut dosiert, also nicht die ganzen siebeneinhalb Stunden in einem Zug guckt…

Einige Monate vor seinem Tod 1995 hat Deleuze der Ausstrahlung von Passagen im Fernsehen dann übrigens doch noch zugestimmt.

»ABÉCÉDAIRE – Gilles Deleuze von A bis Z«
R: Pierre-André Boutang, mit: Gilles Deleuze und Claire Parnet. Konzeption und Interview: Claire Parnet, Frankreich 1988-89/1996. 453 Min., 3 DVDs (Absolut Medien) bereits erschienen

FELD

20
Warp20 (Berlin)
FREITAG 04.12 20 UHR
BATTLES + NICE NICE
FREITAG 11.12 23 UHR
HUDSON MOHAWKE vs RUSTIE
PLAID LIVE ‚CLASSICS' SHOW
DJ ANDREW WEATHERALL
CLARK LIVE
TIM EXILE LIVE
JACKSON WARP DJs

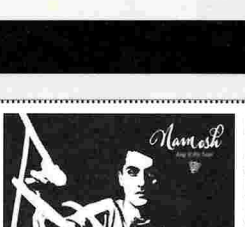
KONZERT
HERCULES & LOVE AFFAIR
DONNERSTAG 10.12 21 UHR

KONZERT
SOAP&SKIN
(WITH ENSEMBLE)
DONNERSTAG 17.12 21 UHR

WEIHNACHTSKONZERT
BOHREN & DER CLUB OF GORE + GÄSTE
SONNTAG 20.12 21 UHR
VVK: www.koka36.de

BERGHAIN LIVE
Am Wriezener Bahnhof
Berlin - Friedrichshain
S Ostbahnhof
WWW.BERGHAIN.DE

Malcolm McLaren
Musical Paintings
ISBN: 978-3-03764-058-6
www.jrp-ringier.com
JR

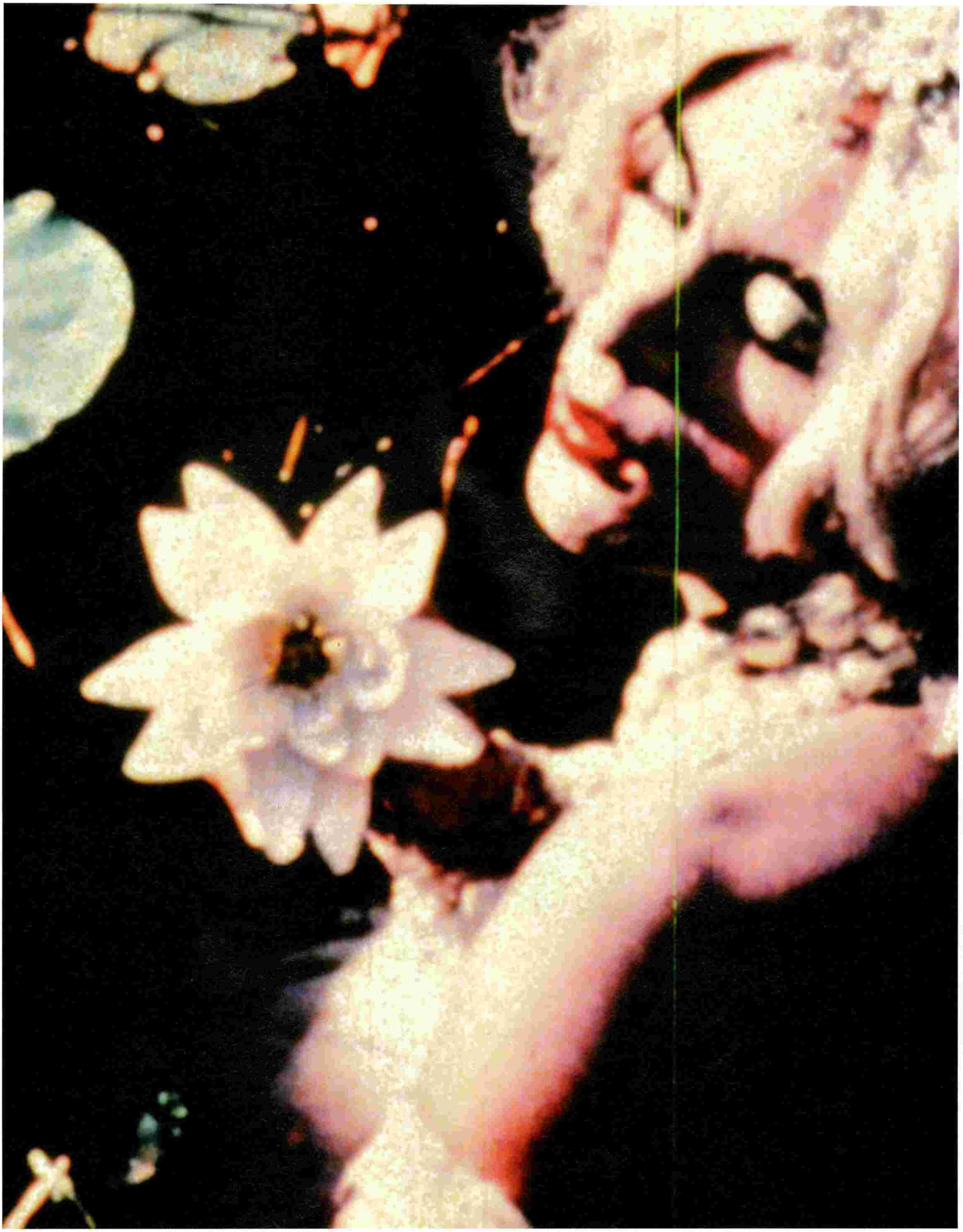


Namosh - Keep It For Later
New Album. CD & lim. Double Vinyl

Irmin Schmidt & Innerspace
Kamasutra (Soundtrack von 1968) CD & Vi

Neu bei Crippled Dick Hot Wax
www.crippled.com • Im Vertrieb von ALIVE

Worldtronics09
25.11.–28.11.2009
25.11. THE LAPPETITES
26.11. KREUZTANBUL
27.11. ASIAN SYNTHIEPOP
28.11. CUMBIA DIGITAL
HAUS DER KULTUREN DER WELT
John-Foster-Dulles-Allee 10
10557 Berlin
Fon 030 – 39 78 71 75
www.hkw.de



»NORMAL LOVE« *Jack Smith, USA 1963-65, courtesy of Arsenal, Institut für Film und Videokunst*

FABELHAFTE WESEN IN OBSESSIVEM RAUSCH

Jack Smith

Susan Sontag und Andy Warhol waren Fans, John Waters und Thomas Meinecke sind es noch heute: Jack Smith war eine Schlüsselfigur des New Yorker Undergroundfilms wie auch des amerikanischen Avantgardetheaters der sechziger Jahre. Seine Bildwelten waren camp, seine Anklagen bissig. Anlässlich des fünftägigen Spektakels »Live Film! Jack Smith!«, das das Berliner Kino Arsenal und das Hebbel Theater dem 1989 verstorbenen Künstler Ende Oktober ausrichten, würdigt Esther Buss in dieser Spex Jack Smith und sein politisch rauschhaftes Gender-Chaos.

TEXT: ESTHER BUSS

»FLAMING CREATURES« *Jack Smith, USA 1962-63, courtesy of Arsenal, Institut für Film und Videokunst*

»Of all the things on earth, the most interesting one is that people are other people«, sagte Jack Smith einmal in einem Interview. Er sprach dabei über seine Faszination für Stars, insbesondere für die exotische Maria Montez, eine so gut wie vergessene und von der Kritik geschmähte Hollywood-Schauspielerin der vierziger Jahre, die Smith nahezu manisch verehrte und in einigen seiner Filme als eine Art Coverversion auftreten ließ. Dass »Leute andere Leute sind« meint im Fall von Jack Smith, der seit jeher als ›Pate‹ für die akademische Aufarbeitung subversiver Performativität und kritischer Repräsentation herangezogen wird, natürlich weit mehr als die bloße Darstellung einer Rolle. Denn hinter dieser scheinbar dahingesagten Bemerkung lässt sich vielmehr eine Formel erkennen, die nicht nur auf die hypertheatralen Verwandlungen und glühenden Verkörperungen von Maria Montez zutrifft (etwa in den opulenten Technicolor-Filmen »Ali Baba and the Forty Thieves« oder »Cobra Woman«, beide aus dem Jahr 1944), sondern auch auf das Identitätskonzept von Smiths eigenem, die Grenzen von Genre und Gender überschreitendem Werk; auf seine extravaganten Selbstinszenierungen in Drag wie auch auf die ›lodernden‹ Figuren in seinen Filmen und Performances – es sind ›flaming creatures‹, deren vielfache Identitäten sich jeder Festschreibung entziehen.

Jack Smith spielt innerhalb des New Yorker Undergroundfilms wie auch hinsichtlich des Avantgardetheaters der sechziger Jahre eine Schlüsselrolle. Seine visionären Filme und Performances beschwören die Schönheit des Abseitigen, Missachteten und Weggeworfenen sowie des heruntergekommenen Glamours. In den exaltierten Gesten und plakativen Settings der B-Movies fand er einen Zauber, den man in den Erzeugnissen der Hochkultur und des ›guten Films‹ vergeblich suchte. Smith ließ in seinen filmischen Fantasien ein verbotenes Hollywood aufleben, das es so nie gegeben hatte, ein von buchstäblich fabelhaften Wesen bewohntes Hollywood-Babylon. Doch trotz seiner großen Bedeutung für das subkulturelle Milieu seiner Zeit und seine späteren Ausläufer wird Smith hauptsächlich als Einfluss auf andere zitiert – auf Andy Warhol und die Theaterstücke des »Theater of the Ridiculous«, einer Bewegung, die der Warhol-Drehbuchautor Ronald Tavel ins Leben gerufen hatte, ebenso auf die Theaterregisseure Robert Wilson und Richard Foreman, auf Filmemacher wie John Waters und Federico Fellini oder Künstlerinnen und Künstler wie Cindy Sherman und Mike Kelley. Dagegen sind die Arbeiten von Jack Smith auch heute noch wenig bekannt und verbreitet. Tatsächlich ist sein Werk, bestehend aus Fotos, Filmen und Rollen in Filmen anderer, Performances, Dia-Shows, Kostümen, Sets und Texten, in seiner Gesamtheit schwer re-

»NORMAL LOVE« *Jack Smith, USA 1963-65, courtesy of Arsenal, Institut für Film und Videokunst*

»JACK SMITH: COLOGNE, 1974« *Gwenn Thomas courtesy of Exile Ausstellungsraum and the Artist*

»SHARDS AND REMAINS« *Jerry Tartaglia und Sean Kirk*

Mit halbschlaffen Schwänzen und wackelnden Brüsten brach Jack Smith mit allen bestehenden sexuellen Normen

konstruierbar. Bis auf wenige Ausnahmen wie »Flaming Creatures« (1963), neben dem frühen Kurzfilm »Scotch Tape« (1959-62) sein einziger abgeschlossener Film, kann man Smiths Arbeit nur fragmentarisch erfahren – ein Umstand, der von ihm selbst sehr wohl beabsichtigt war. Nach dem Tod des Künstlers – er starb 1989 an den Folgen von AIDS – gestaltete sich der Umgang mit seinem filmischen Erbe entsprechend kompliziert.

1932 in Ohio geboren, ging Jack Smith 1953 nach New York und arbeitete dort zunächst als Fotograf. Seine arrangierten farbenprächtigen Tableaus, in denen er meist Männer in Frauenkleidern in Szene setze, sehen aus wie Filmstills, und es war nur ein naheliegender Schritt, dass er bald selbst Filme machte. Gleichzeitig trat er als Schauspieler in Filmen anderer Undergroundkünstler auf, beispielsweise in Warhols unvollendetem »Batman Dracula« und in Ken Jacobs' »Blonde Cobra«. Jack Smith wurde schon bald zu einer festen Instanz der New Yorker Undergroundszene, in der sich auch eine vielfältige und experimentelle queere Kultur Ausdruck verschaffte – neben den Filmen Warhols und Kenneth Angers gehörte etwas später auch das besagte »Theater of the Ridiculous« dazu, ebenso die »New American Cinema« genannte Filmbewegung, die zwar von unterschiedlichsten Anliegen, Stilen und Produktionsweisen bestimmt war, sich aber durch eine gemeinsame Ablehnung bestehender ästhetischer und ideologischer Traditionen definierte. Ebenso wie die historische Avantgarde suchte man die Annäherung von Kunst und Lebenswirklichkeit, bisher beispiellos war jedoch die zunehmende Verschmelzung von Kunst und Massenkultur und die damit verbundene Aufhebung von ›high‹ und ›low‹. Diese manifestierte sich unter anderem in vielfältigen Aneignungspraktiken – wie etwa der schwulen Rezeption kommerzieller Kultur, beispielsweise von Hollywoodstars, oder auch der Betonung von Theatralität, Künstlichkeit und Rollenspiel.

Anfang der sechziger Jahre hatten die neuen Avantgardefilme bereits eine gewisse Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Der unabhängige Filmemacher und Kritiker Jonas Mekas schrieb in seiner wöchentlichen Kolumne in der Village Voice über neue Filme, außerdem publizierte er das Magazin Film Culture (Jack Smith schrieb darin einige sehr schöne Texte) und veranstaltete an verschiedenen Orten Filmaufführungen. »Flaming Creatures«, den Jack Smith wie die meisten Undergroundfilme mit praktisch ›no budget‹ gedreht hatte, wurde im Frühjahr 1964 im Rahmen einer dieser öffentlichen Vorführungen von der Polizei beschlagnahmt. Die Justiz und die bürgerliche Öffentlichkeit reagierte auf den Film regelrecht panisch, und Jack Smith musste erleben, wie aus seiner delirierenden Hollywood-Komödie einer der größten Skandale der Filmgeschichte wurde – ein »Sexding«, wie er es nannte.

»Flaming Creatures« ist eine verspielte ornamentale Collage aus orientalischen und spanischen Motiven, Anspielungen auf die erotisch-glamourösen Bildwelten Josef von Sternbergs und die überspannten Choreografien Busby Berkeleys, auf Hollywood-Orientalia-Trash, Jugendstil und Barock. Flamboyanter Star dieser lasziven Maria-Montez-Hommage war ein junger Hispanic, der nach seinem Auftritt den Namen Mario Montez annahm und zu einem der ersten Superstars von Warhols Factory aufstieg. »Flaming Creatures« zeigt in nebelig-schimmernden Schwarzweiß-Bildern verschiedene Tableau-artige Szenerien voll erotischer und sexueller Ambivalenz, darunter eine obsessive Make-up-Session, eine orgienhafte Transvestitenparty mit einer ›Vergewaltigung‹, eine schwüle Vampirszene, ein rauschhafter Tanz. Die ungeschliffene Kamera wechselt abrupt zwischen Totalen und Nahaufnahmen, sie zeigt in bizarren, fragmentarischen Einstellungen ein Durcheinander von halbschlaffen Schwänzen und wackelnden Brüsten, von Armen, Zehen, Beinen und Zungen. Mit diesem Gender-Chaos brach »Flaming Creatures« nicht nur mit allen damals bestehenden sexuellen und geschlechtlichen Normen, sondern untergrub auch mit parodistischem Vergnügen die Ernsthaftigkeit der

Pornografie. Aber auch als homosexuelles Statement war der Film nicht einzuordnen, da er jedes identitätspolitische Anliegen unterminierte. Diese fröhlich-ausgelassene, ›queere‹ Feier uneindeutiger sexueller Identitäten muss die erbitterten Feinde des Films wohl am stärksten angegriffen und herausgefordert haben. Smiths Propagierung von Drag war in jedem Fall folgenreich. Anfang der siebziger Jahre drang Crossdressing in die Popkultur ein (etwa durch Glam-Rock), und für den Diskurs der Gender- und Queer-Studies wurde Travestie zur subversiven Strategie erklärt.

Auch wenn »Flaming Creatures« prominente Verteidiger wie Susan Sontag und Jonas Mekas fand, sah Smith »diese Schreiberei«, wie er sie nannte, äußerst kritisch. Denn während der Diskurs um den Film allgegenwärtig war und er selbst in ihm zur Kultfigur stilisiert wurde, verschwand der inzwischen verbotene Film in der totalen Unsichtbarkeit (die Masterkopie hielt Mekas bzw. das von ihm mitgegründete Anthology Film Archives unter Verschluss). Smith war somit jede Handlungsmöglichkeit genommen. Mekas wurde bald zur Zielscheibe bissiger Anklagen. Smith warf ihm vor, aus dem Skandal ökonomisch wie auch symbolisch Kapital geschlagen zu haben, und machte ihn später sogar zur Hauptfigur einiger Performances, in denen er als »Uncle Fishhook« erschien, als »Lucky Landlord« oder auch »Uncle Pawnshop«. Smith zog aus der für ihn traumatischen Rezeptionsgeschichte von »Flaming Creatures« radikale Konsequenzen und drehte nie wieder einen eigenständigen Film. Stattdessen verwendete er Film nur noch als Bestandteil von Performances. Diese »LIVE FILM« genannte Methode verweigerte den Status eines abgeschlossenen Werks und richtete sich damit auch gegen den Warencharakter von Kunst. So wie die Drag-Inszenierungen von Smith die Vorstellung einer essenziellen geschlechtlichen Identität hinter sich ließen, verlor in den Performances auch das filmische Objekt seine Integrität. Es ist nur im Moment seiner Aufführung existent – Smith schnitt das Filmmaterial sogar während der Live-Vorführungen um.

›Filme‹ wie »Normal Love« (1963/64), ein ländlicher Trip in ein schillerndes Fabelland – unter anderem trat hier Mario Monte als Meerjungfrau auf –, oder auch »No President« (1967) wurden nie zu einer endgültigen Fassung geschnitten. Smith überarbeitete das Material für verschiedene Neuaufführungen innerhalb seiner Midnight Performances, die u.a. in seinem Loft in Soho, später in der billigeren Lower East Side stattfanden und häufig erst um 2 Uhr nachts begannen. Diese für die Entwicklung der Performance- und Theaterkunst enorm einflussreichen, oft stundenlang andauernden Aufführungen schlossen die verschiedensten Medien ein wie Tanz, Musik, Mimik, Fotografie, Filmprojektionen und Dias. Sie bestanden aus szenischen Teilen, aus Lesungen von Starbiografien, Tiraden, Improvisationen und spontanen Interaktionen mit dem Publikum.

Ein wesentliches Thema dieser Performances bildeten dabei zwei Entwicklungen, die Smith unter dem Begriff »landlordism« miteinander verband. Damit waren zum einen die Gentrifizierungstendenzen in New York gemeint, denen Smith seine ganz eigenen urbanen Visionen entgegenstellte (keine Miete, keine Rechtecke in Räumen und Architektur). Zum anderen spielte er auf die Institutionalisierung des Underground in den späten sechziger Jahren an, dem er Namen wie »the rented world«, »rented island«, »lucky landlord paradise« oder auch »the baby poo poo of art« verlieh. In diesen bildhaften Sprachfindungen verband sich Smiths scharfer Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse mit persönlichen Erfahrungen. Titel für Performances lauteten u.a. »Sindbad in the Rented World«, »I Was a Mekas Collaborator«, »The Horror of Uncle Fishhook's Safe« oder auch »I Was a Male Yvonne de Carlo for the Lucky Landlord Underground«. In seinem Text »Capitalism of Lotusland« fragt Jack Smith nach dem Nutzen von Kunst – und antwortet mit einem rauschenden Manifest: »Kunst soll weiter unterhaltsam, eskapistisch, betäubend, naturalistisch und bezaubernd sein – aber sie soll auch voller Informationen sein, die zum Beispiel in die seichten Filmhandlungen eingebaut werden.« Dann driftet er in unterschiedlichste Richtungen ab, halluziniert Bilder, die eine Welt ohne nationale Grenzen, aber mit donutförmigen Wohnungen zum Leben erwecken, eine Welt des »prähistorischen Kapitalismus des Tabus«.

Das Werk von Jack Smith ist im allerbesten Sinne politisch, ohne den freudlosen Gestus einer realitätsfixierten Aufklärung, und es bleibt allen Historisierungsbestrebungen und Festschreibungen zum Trotz unangepasst visionär, ohne Anfang und Ende. Seine Kunst weist über sein Werk hinaus und umfasst vielmehr eine Art und Weise, die Welt zu betrachten und zu erfahren – damit immer wieder und überall ein Stück »Montezland« entstehen kann.

Spex präsentiert: »LIVE FILM! JACK SMITH! Five Flaming Days in a Rented World« *Filme, Performances, Vorträge, Diskussionen und Konzerte mit 50 internationalen Gästen, u. a. Penny Arcade, Vaginal Davis, Diedrich Diederichsen, Rainald Goetz und Bruce LaBruce. 28. Oktober bis 1. November. Kino Arsenal, Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin, www.arsenal-berlin.de/arsenal, und HAU 1, Stresemannstr. 29, 10963 Berlin, www.hebbel-theater.de*

»Jack Smith: Cologne 1974« *Fotografien von Gwenn Thomas, Film von Birgit Hein. 10. Oktober bis 1. November. Exile, Alexandrinenstr. 4, 10969 Berlin, www.thisisexile.com*

FELDE
Themroc
Restaurant der Situationistischen Internationale in Berlin. Montags Ruhetag. Dienstags bis Sonntags ab 18.30 Uhr geöffnet. Themroc: Torstraße 183. Reservierungen: Telefon 0162 – 425 11 21
HAUSCHKA
MAX RICHTE
ENSEMBLE
(VERTONUNG DER
FRÜHEN SUPER-8-FIL
VON DEREK JARMAN)
KONZERT UND FILMVO
FÜHRUNG
29.11. 20 UHR HAU 2
WWW.HEBBEL-AM-UFER
T. 030 - 259004 27
HAUEINS
HAU ZWEI
HAU DREI
Artist Films and Films on Art
Image Movemen
ORANIENBURGER STRASSE 18
10178 BERLIN
P. +49.30.3088.197.88
INFO@IMAGEMOVEMENT.DE
17./18.11.2009, Centraltheater & Skal
IHR HABT ES NICHT anders GEWOLLT…!
Eine zweitägige Revue zum ehemaligen Underground in der DDR
Herbst in Peking, Herr Blum, Die Art/Die Zucht, Pffft…, Bert Papenfuss, Die Gehirne, Freunde der italienischen Oper feat. Rummelsnuff, Rex Joswig, Peter Wawerzinek Ornament & Verbrechen u.v.m.
www.schauspiel-leipzig.de
20 Jahre GROOVE
DAS MAGAZIN FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR
06.11. München, Kongresshalle
07.11. Offenbach, Robert Johnson / MTW Lounge
19.11. Berlin, WMF
11.12. Hamburg, Uebel & Gefährlich
22.01. Köln, Stadtgarten / Studio 672
www.groove.de
Jim Avignon und Fehmi Baumbach praese
friendly capitalism lounge
19.11. HAMBUR
GALERIE HELIUMCOWBO

IHR WERDET SCHON NOCH AUGEN MACHEN

James Cameron und das 3D-Kino

TEXT: TOMASSO SCHULTZE **BILD:** © 2009 TWENTIETH CENTURY FOX

Angekündigt wird nicht weniger als eine neue Revolution des Kinos. 3D ist das Zauberwort, und »Avatar«, James Camerons erster Film seit »Titanic« von 1997, soll es auf großem Parkett richten. Gedanken zur Dimensionalität des Films und der Imaginationskraft des Kinozuschauers.

James Cameron soll die Zukunft des Kinos sichern. Wieder einmal. Wie damals, als er dem modernen Actionkino mit »Terminator« ein Gesicht und mit Arnold Schwarzenegger einen Körper gab. Wie damals, als er mit der Materialschlacht der Übermütter in »Aliens – Die Rückkehr« bewies, dass größer nicht unbedingt besser ist, aber ein Sequel doch immerhin ebenso gut wie das Original sein kann. Wie damals, als er mit dem Wasserfinger in »Abyss – Abgrund des Todes« einen neuen Standard in der Ära der CGI-Effekte setzte und in »Terminator 2« vorführte, dass Computer-Generated Imagery integraler Bestandteil einer Erzählung sein kann. Oder wie zuletzt, als er zeigte, dass ein 250 Millionen Dollar teurer Film nicht nur schwarze Zahlen schreiben, sondern auch der erfolgreichste Blockbuster aller Zeiten werden kann. Zwölf Jahre sind seither vergangen. Zwölf Jahre, die der unfehlbare Technokrat Cameron, nach »Titanic« um geschätzte 50 Millionen Dollar reicher, damit zubrachte, sich bei der Oscar-Verleihung mit seinem albernen Urschrei »I'm the king of the world« erstmals eine Blöße zu geben, neue Kameras für Unterwasseraufnahmen zu entwickeln – und sich schließlich in die Brust zu werfen für etwas, das er als nächsten notwendigen Schritt in der Evolution des Kinos empfand: stereoskopisches 3D.

»You go back, Jack, do it again / Wheel turnin' 'round and 'round«. Wenn Cameron etwas sagt, dann hört man zu. So etwa, als er im März 2005 den Schulterschluss mit George Lucas, Robert Zemeckis und Robert Rodriguez übte und der Kinowelt von einem Bedürfnis der Menschen nach dreidimensionalen Bildern vorschwärmte, von dem diese

zu diesem Zeitpunkt aber noch gar nichts wussten (wie zum Beweis gibt es ein herrlich affiges Foto der vier Filmemacher mit 3D-Brillen – Camerons zweite Blöße, wenn man so will). Bis dahin war 3D ein vergessenes Relikt vergangener Kinotage, das als technologischer Fortschritt immer gerne so wichtig gewesen wäre wie die Einführung des Ton- oder des Farbfilms oder wenigstens des Breitwandformats. Aber am Ende, nach vergeblichen Experimenten renommierter Regisseure wie Hitchcock mit »Bei Anruf Mord«, blieb 3D doch immer das, was es im Grunde seines Herzens bis heute ist: ein Gimmick, ein Novelty-Gag, dazu angetan, minderwertige Effektgenrefilme der Güteklasse C aufzuwerten, indem man dem Kinozuschauer Pfeile, Äxte oder Speere buchstäblich um die Ohren fliegen lässt. Das ist ein Mal lustig. Beim zweiten Mal schon nicht mehr so. Einen bleibenden Eindruck hinterließ 3D nie.

Mehr als fünfzig Jahre später scheint sich das damalige Versprechen, dank dreidimensionaler Bildgestaltung noch intensiver ins Kinoerlebnis involviert zu werden, doch noch zu erfüllen. Wir schreiben das Jahr 2009, ›the year that 3D broke‹ (Empire). Das ist einerseits dem technologischen Fortschritt geschuldet: Bei entsprechender Vorführung mit Digitalprojektoren und stereoskopischen Brillen ist die dreidimensionale Wahrnehmung rein qualitativ satter und aufregender als mit den damaligen Rot-Grün-Brillen. Als Rammbock für die Umrüstung analoger Abspielstätten auf digital (Reizwort: der digitale Rollout) hat 3D seine Arbeit bereits getan – wie auch als Umsatzbringer einer nur vermeintlich darbenden Branche: Anfangs des Jahres gab es in den USA gerade mal 1.000 Leinwände, die für 3D-Projektion gerüstet waren, mittlerweile sind es 2.500. Die schon jetzt erzielten Umsätze mit 3D-Filmen, für die Kinos Aufschläge auf den regulären Ticketpreis um die drei Euro erheben, sind beachtlich, gerade im direkten Vergleich mit der 2D-Auswertung besagter Filme. Das wirtschaftliche Modell funktioniert. Aber was genau bedeutet das für das Medium Film?

3D ist zunächst eine zwingende Weiterentwicklung des Überwältigungskinos, dessen Ziel stets ›immersion‹ ist – der Zustand völliger Vereinnahmung des Zuschauers durch die Kinohandlung. Anders als im modernen Kino eines Godard oder Losey, das Distanz zum Zuschauer zuließ, um ihm nicht sein Urteilsvermögen zu rauben und stattdessen einen offenen Dialog mit dem Gesehenen zu ermöglichen. ›Immersion‹ hat Tradition im Erzählkino der Traumfabrik, galt aber in Hollywoods goldenen Zeiten als Stilmittel für Katastrophen-, Science-Fiction- oder Genreszenarien – niedere Unterhaltung verglichen mit der A-Klasse, in der teure Literaturverfilmungen rangierten. Die Machtverhältnisse haben sich verkehrt: Im heutigen Kino müssen die Tentpole-Pictures, die entsprechend budgetierten und platzierten Zugpferde der Studios, die zahlungswillige Zielgruppe der 16- bis 25-Jährigen bedienen, indem sie ihr Publikum mitreißen und in eine virtuelle Realität eintauchen lassen. Seitdem John McTiernan in »Stirb langsam – Jetzt erst recht« als erster Regisseur Action mit der Handkamera drehte und Michael Bay mit »Bad Boys« ein Jahr später die Ära des Stakkatoschnitts einläutete, ist Beschleunigung das Gebot der Stunde – das vom Videogame vorgegebene Bestreben, Action nicht nur zu zeigen, sondern erlebbar zu machen. Dass der nächste Schritt des Genres das Verlassen des zweidimensionalen Raums ist, erscheint logisch. Er hat aber auch die totale Entschleunigung zur Folge: Je schneller der Schnitt, desto weniger funktioniert der 3D-Effekt, weil sich das Auge nach jedem Schnitt erst wieder auf die Dreidimensionalität einstellen muss. Aus diesem Grund wird das stereoskopische Kino auch von den renommiertesten Action-Regisseuren abgelehnt. Michael Bay zum Beispiel, der Mann, dem es gelingt, in zweieinhalbstündigen Zerstörungsorgien alles in Schutt und Asche zu legen, aber die Grundzüge dessen, was eine Geschichte ausmacht, völlig unangetastet zu lassen, hat wiederholt darauf hingewiesen, dass sein Stil des Filmemachens völlig unvereinbar sei mit 3D.

Dass er damit ausgerechnet einem seiner vehementesten Kritiker, dem in den USA legendären Filmkritiker Roger Ebert von der Chicago Sun-Times das Wort redet, ist eine Ironie, die nicht unerwähnt bleiben darf. Ebert verweist darauf, dass es gerade das Wesen des Kinos ausmache, wenn sich zweidimensionale Bilder im Kopf des Zuschauers zu einer dreidimensionalen Erfahrung zusammensetzten. Es möge Filme geben, die er in 3D genossen habe, sagt Ebert, aber in jedem einzelnen Fall handle es sich um Filme, die er in 2D genauso genossen hätte. Und er argumentiert, dass gerade der Echtheitsanspruch des 3D-Kinos ein Irrtum sei: Zwar erlebe man die Welt dreidimensional, aber eben nicht auf die Weise, dass sich die Dreidimensionalität aus unserem Sichtfeld herausschält. Der Effekt sei verblüffend: Anstatt eine komplette Einbindung in die abgebildete Welt zu gewährleisten, sorge der 3D-Effekt im Gegenteil für eine disruptive Filmerfahrung: Man nimmt 3D immer als 3D wahr.

Mag 3D bislang auch gut für die Kinokasse gewesen sein, es fehlt immer noch der filmische Präzedenzfall, der jener als große Revolution apostrophierten Technologie auch einen künstlerischen Gewinn abtrotzt. Bisher war Pixars »Oben« die einzige Produktion, bei der ein dreidimensionaler Mehrgewinn zu erkennen war. Womit man wieder bei James Cameron wäre: Seine Rückkehr zum Erzählkino, »Avatar«, musste nun lange genug herhalten als Hoffnungsträger der 3D-Community. Wartet nur ab, ließ man Zweifler wissen, bis Camerons Neuer kommt, dann werdet ihr schon sehen. Aber was das genau sein soll, ist noch immer unklar. Der Starttermin steht fest, und aktuell herrscht eine Stimmung vorsichtiger Zurückhaltung und unverhohlener Schadenfreude, nachdem weder ein erster Trailer noch Ausschnitte von insgesamt fast zwanzig Minuten anlässlich des weltweit veranstalteten »Avatar«-Days wirklich begeistern konnten. Sollte es möglich sein, dass der seit Jahren in Produktion und seit viel mehr Jahren in Vorbereitung befindliche Trip auf einen anderen Planeten tatsächlich nicht viel mehr zu bieten hat als visuelle Referenzen an eher vergessenswerte Animationsabenteuer wie »Ferngully« oder »Arthur und die Minimoys«? In Interviews wirkte es nicht so, als habe Cameron den Verstand verloren: Mit der gewohnt überzeugenden Präzision beschrieb er die Fortschritte, die während der halbjährigen Drehzeit gemacht worden seien, erklärte, dass man den stereoskopischen Effekt mit Bedacht einsetzen müsse, je nach Schnittfrequenz mal stärker oder mal schwächer, dass er tatsächlich nur ein weiteres Werkzeug bei der Gestaltung eines Films sei. Es scheint so, als müsse Cameron einfach nur vehement genug vorführen, dass sich schwiegermütterlich behandelte Spielereien zu richtungsweisende Meilensteine formen lassen und »Avatar« deshalb – als sich selbst erfüllende Prophezeiung – an den Erfolg von »Terminator« und »Titanic« anschließen wird. Sollte sich der Film hingegen nicht als Heilsbringer für die 3D-Technologie erweisen, dann bleibt es an Steven Spielberg, Tim Burton und Peter Jackson, den Kreuzzug fortzuführen, denn sie stehen mit ihren 3D-Produktionen bereits in den Startlöchern.

3D IST DIE ANTWORT AUF DAS MODERNE KINO GODARDS, DAS DISTANZ ZUM ZUSCHAUER ZULIESS

»Avatar - Aufbruch nach Pandora« *USA 2009, Regie: James Cameron, 150 Min, ab 17. Dezember im Kino (Twentieth Century Fox)*

EIN LETZTER GRUSS AN DIE UTOPIE

Nick Caves »Gladiator 2« und Roland Emmerichs »2012«

TEXT: RALF KRÄMER **BILD:** © 2009 SONY PICTURES

Wo waren wir? Wo stehen wir? Wo gehen wir hin? Diese drei existenziellen Fragen beschäftigen das mythische Bewusstsein Hollywoods, wenn es sich von Nick Caves unverfilmtem »Gladiator 2«-Drehbuch zum Identitätsverlust des Comic-Helden Wolverine hangelt und im Herbst 2009 seinen apokalyptischen Zenit in Roland Emmerichs »2012« erreicht.

Ridley Scott war wohl etwas voreilig, als er 2003 ein Sequel zu seinem Sandalen-Blockbuster »Gladiator« ankündigte. Denn die Nuss, die es zu knacken galt, erwies sich als zu hart für die routinierten Drehbuchautoren Hollywoods: Scotts Hauptfigur, der Gladiator Maximus, dargestellt von Russell Crowe, segnete am Ende des ersten Teils das Zeitliche. Nick Cave, den Scott und Crowe persönlich um einen Vorschlag für die Fortsetzung gebeten hatten, löste schließlich das Problem, indem er Maximus zu den Göttern schickte, die über das Jenseits wie auch das Diesseits der römischen Antike bestimmten. Sie ließen den Gladiator wieder auferstehen. Ein fantastischer Winkelzug – abgelehnt wurde das Skript trotzdem: »Nick Caves Geschichte funktionierte glänzend. Allerdings weniger in kommerzieller Hinsicht«, zitierte eine britische Tageszeitung Ridley Scott und mutmaßte, das Drehbuch sei den Hollywood-Studios schlichtweg zu verrückt gewesen.

Im Mai dieses Jahres tauchte Nick Caves Drehbuchvorlage zu »Gladiator 2« plötzlich in diversen Filmblogs auf – Cave hatte sich zu diesem Zeitpunkt längst enerviert von der zeitraubenden Arbeit im Hollywoodsystem distanziert und stattdessen mit »The Proposi-

tion« das Drehbuch zum gleichnamigen australischen Rachewestern geschrieben. Im Gegensatz zu diesem eher erdverbundenen Cowboy-Epos hatte der vielseitig begabte Musiker für »Gladiator 2« die wenigen übersinnlichen Erfahrungen, die Maximus im ersten Teil erleben durfte, als Freibrief für den rückhaltlosen Absprung ins Reich der Mythen und Wunder genommen: Maximus, dessen Frau und Sohn auf Geheiß von Kaiser Commodus hingemetzelt worden waren, sagt dem Göttervater Jupiter zu, den abtrünnigen Halbgott Hephaistos zur Strecke zu bringen, wenn er dafür mit seiner Familie im Jenseits wiedervereint wird. Der Kämpfer, dessen Vaterlandsliebe und Rachedurst nur von seinem Familiensinn übertroffen werden, scheitert an dem göttlichen Auftrag und wird zur Strafe zurück ins Diesseits versetzt, verdammt zu ewigem Leben. Zurück in Rom gerät Maximus in die Frontlinie eines Religionskrieges zwischen den römischen Truppen und aufständischen Christen. Dort begegnet er seinem tot geglaubten Sohn Marius, der auf Seite der Christen kämpft. Aus väterlicher Solidarität und altem Groll gegen die römische Armee führt Maximus den Kampf der Christen an.

»Gladiator 2« ist ein anspielungsreiches Konglomerat aus historischen Eckdaten, griechisch-römischer Mythologie, alttestamentarischen und christlichen Legenden. Am Ende taucht Maximus bei den Kreuzzügen des Mittelalters, dann an den Fronten der Weltkriege und schließlich in Vietnam auf, um sich zu guter Letzt in einen Anzug gewandet auf der Männertoilette im Pentagon wiederzufinden. Er macht sich kurz frisch, geht zurück in den Konferenzraum zu den anderen Schlipsträgern und leitet mit der Frage: »Wo waren wir stehengeblieben?« die Fortschreibung der Geschichte ein.

Die Apotheose des Mannes als ewigem Krieger liegt auch Gavin Hoods Comic-Action-Abenteuer »X-Men Origins: Wolverine« (gerade auf DVD erschienen) als Motiv zugrunde. Das Prequel zur X-Men-Trilogie um den Mutanten-Clan aus den Marvel-Comics folgt bereits im Vorspann seinem Helden im Zeitraffer durch die Menschheitsgeschichte – immer aus der Perspektive des Schützengrabens: Wolverine im Amerikanischen Bürgerkrieg, Schnitt, Wolverine im Ersten Weltkrieg und dann auch im Zweiten, Schnitt, Vietnam. Kugeln können ihm nichts anhaben, und trotzdem verbringt Hugh Jackman als Wolf im Menschenpelz den Rest des Films auf der Flucht vor dem US-Militär, während ihn gleichzeitig das Verlangen nach Rache für seine vermeintlich gemeuchelte Freundin Kayla Silverfox immer wieder auf seine Feinde zutreibt. Am Ende besiegt er zwar im entscheidenden Endkampf den bösen Supermutanten, verliert dafür aber sein Gedächtnis. Und es schließt sich der Kreis zu den letzten Worten in »Gladiator 2«, wenn Wolverine auf die Trümmer und die Toten um sich herum blickt und fragt: »Wo zur Hölle bin ich?«

Es ist wohl kein Zufall, dass Wolverine mit seinem Gedächtnis- und Identitätsverlust zu Batman und Spiderman aufschließt, die in ihren letzten Kinoabenteuern ebenfalls mit sich selbst, mit ihren Neurosen und Selbstzweifeln zu kämpfen hatten. Was für den einzelnen Film einen reizvollen psychologischen Twist darstellt, bezeichnet im Makrokosmos des Kinos die Sackgasse für ein ganzes Genre. Der Superheld an sich hat ausgedient. Mit den hybriden Gott-Mensch-Wesen, die ihrer Natur nach ja eher für den Glauben an den Fortschritt beziehungsweise für einen neuen Schöpfungsmythos stehen, weiß Hollywood so recht nichts mehr anzufangen. Anstatt sie aber loszulassen, werden die Menschmythen in die Ratlosigkeit der Realität überführt. Unverwundbarkeit ist ihr letzter großer Feind.

Auch wenn seine Filme oft anachronistisch wirkten – Roland Emmerich, der vielleicht letzte große Naive des Kinos, zieht aus diesem Dilemma die einzig überzeugende Konsequenz. Er löst in »2012« die Weltgeschichte vom menschlichen Einfluss und lässt einen Jahrtausende alten Mythos auf die Gegenwart übergreifen. 2012 ist – dem Maya-Kalender zufolge – das Jahr, in dem die Welt untergehen wird. Die US-Regierung weiß um den Wahrheitsgehalt des vermeintlichen Aberglaubens, verschweigt aber die apokalyptischen Neuigkeiten, um in aller Ruhe genug Archen für die Besserverdienenden zu bauen. Mit dem festen Willen, die Regeln der Klassengesellschaft außer Kraft zu setzen, macht sich Jackson Curtis (John Cusack) mit seinen Kindern und seiner Ex-Frau Kate auf den Weg zur Arche – hinter ihnen zerbricht Hollywood wie Knäckebrot, verschwindet die gesamte kalifornische Ostküste in der San-Andreas-Spalte.

Bereits 1984 hatte Roland Emmerich mit seinem Debüt »Das Arche Noah Prinzip« in dieselbe Kerbe geschlagen: Hier spielten zwei Astronauten im Namen der Vereinigten Staaten Wettergott und erschufen von ihrer Raumstation aus einen Monsun über Indien. Als sie aber die US-Invasion in Saudi-Arabien meteorologisch unterstützen sollen, leisten sie Widerstand und bezahlen diesen mit ihrem Leben. Eine Formel Hollywoods bewies sich dabei als krisenfest: Gegen religiöse Mythen bleibt die Moderne machtlos.

Das ist auch in »2012« noch so: Als es keinen Weg zurück gibt, ist es Jackson Curtis' pubertierender Sohn Noah (!), der die entscheidende Frage stellt: »Wohin gehen wir?« Und während man das Gefühl nicht los wird, dass Wolverine und Nick Caves Gladiator genau diese Frage nicht gestattet war (weil sie unsterblich sind), lauert für die Protagonisten von »2012« in ihrer Beantwortung erst der Dollardarwinismus, dann aber der sichere Tod. Bevor in »2012« jedoch die Sintflut über Hollywood, den Vatikan und die Gipfel des Himalaya hereinbricht, erlaubt sich Emmerich noch eine letzte Pointe. Nachdem die ersten tektonischen Verschiebungen nicht viel mehr als einen Riss im Boden eines Supermarkts hervorriefen, läuft im Fernsehen eine Ansprache von Gouverneur Schwarzenegger. Im breiten österreichischen Akzent versichert er: »Alles im Griff. Wir können zurück zur Normalität finden.« Kate seufzt schon erleichtert, da brüllt ihr Ex-Mann durchs Telefon: »Dem glaubst du? Das ist ein Schauspieler!«

Wenn die Unverwundbarkeit zum Problem wird, bedarf es eines Verwundbaren, um die Welt zu retten

Emmerichs Protagonist Jackson Curtis hingegen spielt einen Schriftsteller. Sein Buch »Farewell, Atlantis« hat sich lediglich 422 Mal verkauft. Dass ausgerechnet der gescheiterte Autor und glücklose Familienvater die Zeichen der Zeit zu lesen versteht und im Kampf gegen das Unausweichliche zum Helden wird, wirkt wie ein letzter Gruß der Traumfabrik an die Macht der Utopien. »Der Moment, in dem wir nicht mehr füreinander kämpfen, ist der Moment, in dem wir unsere Menschlichkeit verlieren«, predigt im Film ausgerechnet ein Wissenschaftler angesichts des bevorstehenden Endes – und Curtis erweist sich in diesem Sinne als wahrer Kämpfer, dem all die Mutanten und Unsterblichen nicht das Wasser reichen können. Jedenfalls so lange, so viel verraten sogar die Trailer von »2012« bereits, bis die Wassermassen über ihn und die Seinen hereinbrechen.

»Gladiator 2« *Regie: Ridley Scott, Drehbuch: Nick Cave; angeblich unverfilmbar*

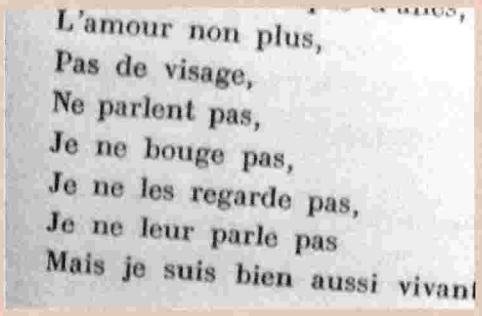
»X-Men Origins: Wolverine« *Regie: Gavin Hood, USA/Neuseeland/Australien 2008, 106 Min. (Fox), auf DVD bereits erschienen*

»2012« *Regie: Roland Emmerich, USA 2009, 123 Min. (Sony), ab 12. November im Kino*

ERZÄHLT VON EINER MASCHINE

Bilder, die die Welt bewegten: Jean-Luc Godards »Alphaville« (1965)

TEXT: ROBERT DEFCON


L'amour non plus,
Pas de visage,
Ne parlent pas,
Je ne bouge pas,
Je ne les regarde pas,
Je ne leur parle pas
Mais je suis bien aussi vivant

In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: Jean-Luc Godards »Alphaville« aus dem Jahr 1965 – als Teil einer Godard-DVD-Box mit insgesamt zehn Filmen.

Geheimagent Lemmy Caution (Eddie Constantine) betritt sein Hotelzimmer in Alphaville. »Wenn das nicht die kleine Prinzessin ist«, sagt er zur dort auf ihn wartenden Natascha von Braun (Anna Karina). »Mir wurde verboten zu kommen, aber ich wollte Sie wiedersehen.« Er befiehlt ihr brüsk, Frühstück zu bestellen, und: »Beug den Kopf vor.« Auf ihren Hals ist – wie allen Einwohnern Alphavilles – eine Kontrollnummer tätowiert. Caution reicht ihr ein Buch des Surrealisten Paul Eluard: »Capitale de la douleur« (dt.: »Hauptstadt der Schmerzen«) von 1926. Sie liest vor: »Befinden wir uns in der Nähe unseres Bewusstseins? [frz. ›conscience‹ = Bewusstein und/oder Gewissen] Oder sind wir davon weit entfernt?« Sie schaut auf: »›Conscience‹, das ist ein Wort, das ich nicht verstehe.« Sie beginnt hektisch nach einer Bibel zu suchen. Sie findet eine und schlägt nach: »›Conscience‹… – es steht nicht drin. Niemand in Alphaville kennt mehr die Bedeutung dieses Wortes.« Caution greift sich die Bibel und stellt überrascht fest: »Das ist keine Bibel, sondern ein Wörterbuch.« – Von Braun: »Ist es nicht in der Außen-Welt, von wo Sie herkommen, ebenso?«, fragt sie und erklärt: »Fast jeden Tag verschwinden Wörter, weil sie verboten werden. Sie werden ersetzt durch neue Wörter, die neue Ideen ausdrücken. In den letzten zwei, drei Monaten sind einige Wörter verschwunden, die ich sehr mochte: ›Weinen‹, ›Herbstlicht‹ – …auch ›Zärtlichkeit‹.«

Das Grundthema von Jean-Luc Godards »Alphaville« lautet: Poesie versus Technokratie. »Alphaville« ist eine Noir-Dystopia, die titelgebende Stadt wird beherrscht von der gnadenlosen, fehlerfreien Logik des Supercomputers Alpha 60, der dank grandioser Algorithmen auf alle Zukunftsfragen Antwort weiß – und sei es, dass Wörter verboten oder Poeten zu Staatsfeinden erklärt und im öffentlichen Schwimmbad exekutiert werden. Die Rettung naht aus der diffusen ›Außen-Welt‹ in Gestalt von Lemmy Caution, dem französischen Publikum seinerzeit als James-Bond-Pendant aus mehreren, nicht von Godard gedrehten Vorgängerstreifen einschlägig bekannt. Mit Anzug, Trenchcoat und Hut reist er als angeblicher Reporter der Zeitung Figaro-Prawda und unter dem falschen Namen Ivan Johnson in die computergesteuerte Welt Alphavilles ein. Deren Bürger sind ferngelenkte Seelenlose: Alpha 60 hat ihnen jedes Bewusstsein und Gewissen geraubt. Lemmy Caution soll den nach dem NS- und US-Raketenpionier Wernher von Braun benannten Diktator und Computererfinder Professor von Braun zur Verantwortung ziehen, notfalls töten und Alpha 60 zerstören. Ausgestattet mit messerscharfem Verstand, einer locker sitzenden Knarre und einem feingeistigen Sinn für Poesie, gelingt ihm das Unmögliche: Er verwirrt die digitale Ordnung und stürzt Alphaville ins Chaos.

Der Computer gibt sich in Alphaville betont cartesianisch – wie in dem Wörterbuch aus dem Hotelzimmer, das mit glasklaren Deduktionen die Mystik der Bibel ersetzt hat. Die Mathematik, die in Descartes' (1596–1650) rationalistischer Bewusstseinsphilosophie das Modell aller vernünftigen Erkenntnis bildet, ist in Alphaville Fetisch. Der allgegenwärtige Superrechner kommentiert mit leiernder Off-Stimme die Filmhandlung: »Alles ist Präsenz: Es gibt keine Vergangenheit und Zukunft, sondern nur den gegenwärtigen Moment.« Durch saubere Schnitte zerlegte Descartes einst Zeit, Raum und Sinn in kalkulierbare und potentiell kopierbare Atome – der Mensch als »Gliedermaschine«. Geheimnisse gibt es bei dem rationalen Descartes kaum mehr.

Anders bei Godard. Nicht nur ist die Zeichenwelt, aus der er Alphaville erbaut, mit Filmzitaten und historischen Referenzen überflutet, sodass jede Szene auf etwas anderes verweist als auf sich selbst. Auch ist ein Großteil der Handlung in Zwischenräumen inszeniert, in Durchgangs- und Transitzonen: Gänge, Hotelzimmer, Foyers. Orte, an denen nichts zur Ruhe kommt, Un-Orte sich verschiebender Identität zwischen drinnen und draußen. Keine Spur vom heimeligen Kaminzimmer, in dem Descartes einst die Augen schloss, um vom allumfassenden Zweifel zur unumstößlichen Gewissheit »Ich denke, also bin ich« zu kommen und im abschließenden Beweis seinen Seelenfrieden zu finden: Es muss einen Gott geben, schließlich kann ich ihn mir vorstellen und brauche ihn überdies für meine Beweisführung. In Alphaville kennt nur der cartesianische Computer letzte Gewissheiten, doch der Film selbst führt die Mehrdeutigkeit der Raum-Zeit vor.

Gedreht wurde an Schauplätzen in Paris, deren funktionalistische Architektur den Anspruch auf rationalen Modernismus illustriert. So zeigt sich: Die Zukunft, die »Alphaville« zeichnet, findet in der realen Gegenwart im Paris des Jahres 1965 bereits statt, ebenso wie die Vergangenheit, für die der Name ›von Braun‹ ebenso steht wie der (in der deutschen Synchronfassung lange Jahre zensierte) ›SS‹-Knopf im Fahrstuhl – Zeit erscheint weniger als perfekter Kreis, denn als vieldeutiges Netzwerk aus vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Momenten, das auf eine gewisse Art immer ein Geheimnis bleiben muss. So ist es schließlich ein von Lemmy Caution gestelltes Rätsel, das Alpha 60 in die Knie zwingt und die sodann von der Rechner-Fürsorge befreiten Bewohner Alphavilles in absurden Szenen taumeln und zu Boden gehen lässt.

Poesie und Liebe sind hier als Chiffren vernetzter, geheimnisvoller Raum-Zeit zu verstehen und nicht bloß als schwärmerisches Außen zur technischen Zivilisation. Denn so sehr der Hauptplot schlichtes ›Gefühl triumphiert über Verstand‹-Romantikprogramm ist, so eindeutig ist der Subplot Dekonstruktion dieses Gegensatzes. Nicht nur, dass der Computer selbst die Legende seiner eigenen Zerstörung erzählt. Auch der bevorstehende Atomangriff der Außen-Welt auf Alphaville erscheint – als ironische Fußnote – weniger als technisierter Untergang, sondern im Gegenteil wie eine Rettung vor der Technokratie: Technik gegen Technik – erzählt von einer Maschine, gefühlsduseliges Happy End inbegriffen. »Ich liebe dich«, lautet der letzte, von Natascha gesprochene Satz. Die Technokraten-Tochter haucht ihn ihrem Retter Caution bei der gemeinsamen Flucht aus Alphaville zu. Ein Triumph Hollywoods klingt in dieser letzten Szene an, allerdings einer, der bei Godard zugleich als Kitsch durchschaut ist. Das ist Nouvelle Vague in ihrer reinsten Form.

»Alphaville« *F 1965, Regie: Jean-Luc Godard. Mit Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff, Jean-Pierre Léaud u. a., 99 Min., DVD (Kinowelt), erscheint am 6. November als Teil einer 10-DVD-Godard-Box u. a. mit den Filmen »Détective«, »Außer Atem«, »Eine Frau ist eine Frau«*

BILDSCHIRMLEUCHTEN

Relevante Neuerscheinungen auf DVD

TEXT: RALF KRÄMER

»The Fall«

Martin Scorsese pries kürzlich auf Welt.de die 3D-Technologie und die Ablösung der Kinoleitkultur Hollywoods durch die Vielstimmigkeit des globalen Films. Aus letzterer haben die Produzenten von **SLUMDOG MILLIONÄR** bereits Kapital geschlagen. Der Roman eines indischen Diplomaten, ›on location‹ verfilmt vom Briten Danny Boyle, zog weltweit Massen in die Kinos und gewann acht Oscars. Clever wird hier die international erprobte Dramaturgie der TV-Show »Wer wird Millionär« mit einer Liebesgeschichte à la Bollywood und dem unwiderstehlichen Charme bettelnder Kinder verwoben. M.I.A. singt dazu. Postimperialistischer Kommerz oder genial kompilierter Pop?

Geht man von Letzterem aus, dann führt uns das direkt zum Experimental-Epos **THE FALL**. Um 1920 treffen in einem Spital in L.A. der todessüchtige Stuntman Roy und die achtjährige Orangenpflückerin Alexandria aufeinander. Mit einer Gute-Nacht-Geschichte über den Rachefeldzug von sechs Abenteurern – einer von ihnen ist Charles Darwin – wächst auch die Beziehung zwischen den beiden Patienten. Indem sie sich immer stärker in die Geschichte projizieren, werden Alexandria und Roy zu Protagonisten eines Erzählduells, dem ein Held nach dem anderen blutig zum Opfer fällt – bis Alexandria kraft ihres kindlichen Gerechtigkeitssinns ein Happy End ertrotzt. Die Gothik-meets-Magritte-Bilderwelt des Clip-Künstlers Tarsem hat einen Hang zum prätentiösen Kitsch, aber auf den Spuren von Scheherazade bis Michael Ende wird hier ein Meta-Kino inszeniert, das die Grenzen zwischen tradierter und zukünftiger Geschichte interaktiv auflöst. Zur weiterführenden Erhellung dieses Horizontes empfiehlt sich die seit langem angekündigte und jetzt endlich erscheinende **LUIS BUÑUEL EDITION**. Als Jesuitenschüler und Sohn eines Großgrundbesitzers drehte der Weltreisende vor allem in Mexiko, Spanien und Frankreich virtuose Filme gegen das Spießertum. Auch wenn sein Spott heute in gelegentlichen Momenten etwas verstaubt wirkt – die Konsequenz, mit der Buñuel Religions- und Kapitalismusgewinnlern seine vom Surrealismus gestählte Stirn bot, ist nach wie vor beispielhaft. Sieben der hier versammelten zehn Titel gab es in Deutschland nie zuvor auf DVD, einige noch nicht mal als VHS. Entstanden sind sie zwischen 1947 (»Gran Casino«) und 1977 (»Dieses obskure Objekt der Begierde«). In Letzterem inszenierte Buñuel die unnahbare Nackttänzerin Conchita als multiple Projektionsfläche und besetzte sie mit gleich zwei Schauspielerinnen.

Von »I'm Not There« mal abgesehen, vermeiden Filmemacher solche Experimente eher, wenn sie als Musikfans auftreten. So hat Hannes Stöhr mit Paul Kalkbrenner die Krise eines erfolgreichen Berliner DJs als Krankengeschichte verfilmt. Nachtleben und Drogensucht treiben Kalkbrenner in die Therapie. Von der erzählt Stöhr so unaufgeregt, dass man es **BERLIN CALLING** nicht mal übel nimmt, wenn er gegen Ende ein wenig Richtung Wellness-Story verwässert. Ein Hit. Eine Überaschung ist auch **WAHNFRIED**, vom Routinier Peter Patzak. Er erzählt die Liebesgeschichte von Richard Wagner und Cosima von Bülow, ist aber vor allem sehenswert wegen dem frischgebackenen Tarantino-Star Christoph Waltz in der Rolle des Friedrich Nietzsche. Außerdem neu aus Österreich: **REVANCHE** von Götz Spielmann. Alex will mit Tamara, einer ukrainischen Prostituierten, ein neues Leben beginnen und überfällt eine Bank. Das geht schief, stattdessen schwängert er Susanne, die Frau jenes impotenten Polizisten, der während des Banküberfalls Tamara erschossen hatte. Der Thriller entwickelt sich zum vertrackten Drama und wird dabei, wie »The Fall«, von einem fast archaischen Gerechtigkeitshunger getrieben.

Zum Schluss zu etwas völlig anderem: In **CREATURE COMFORTS**, einer weiteren, gleichermaßen streetwisen wie witzigen Serie aus den Aardman-Studios in Bristol, werden Haus- und sonstige Tiere aus Knete interviewt. Etwa zum Thema englisches Essen. »Ich finde es fabelhaft«, sagt die Möwe. Sie hockt auf einer Müllkippe. Nun erscheint endlich die gesamte erste Staffel auf DVD.

»Slumdog Millionär« *GB/USA 2008 (Prokino)*

»The Fall« *USA/GB/IND 2006 (Capelight)*

»Luis Buñuel – Edition« *E/I/MEX/USA/D/F 1947-1977, u. a. mit den Filmen »Das Gespenst der Freiheit«, »Für ihn verkauf' ich mich«, »Das junge Mädchen«, »Tagebuch einer Kammerzofe«, »Belle du jour«, »Die Milchstraße«, »Tristana« (Kinowelt)*

»Berlin Calling« *D 2008 (Movienet)*

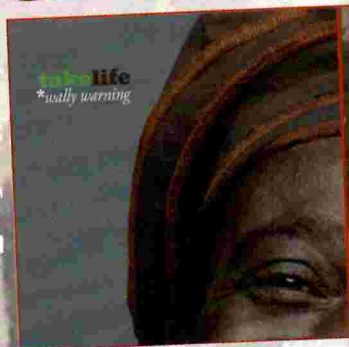
»Wahnfried« *D/F 1987 (Lighthouse Home Entertainment)*

»Revanche« *AT 2008 (filmgalerie 451)*

»Creature Comforts – Season 1« *GB (Concorde)*

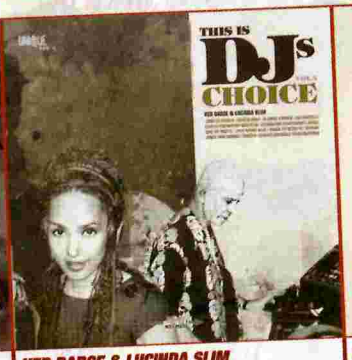
GADP NEWS

DIE SEKTE DIE SEKTE CD / 2CD SEKTENMUZIK / SM014-2 / SM014LTD
SIDO, B-TIGHT, ALPA GUN, TONY D., FUHRMANN, BENDT, MOK und DJ WERD aka DIE SEKTE tauchen aus dem Untergrund auf, um Deutsch-Rap auf das gewünschte Entertainment-Level zu bringen. Das wohl meist erwartete Rap-Album Deutschlands DIE SEKTE erscheint mit 17 Tracks. Ausserdem gibt es eine DIE SEKTE Ltd. Edition mit neuen Songs der 90er-Jahre-DIE SEKTE-Konstellation von SIDO, B-TIGHT, VOKALMATADOR, COLLINS und CALLE!DIE SEKTE - DRECKIG, HART UND EXTREM INNOVATIV!



WALLY WARNING
TAKE LIFE CD

CHET RECORDS / CHET3023 / VÖ: 30.10.2009
Sein letztes Album "No Monkey" zählt zu den erfolgreichsten nationalen World Alben seit 2007! Nun legt Wellenbummler Wally Warning mit seinem neuem Album "Take Life" einen grandiosen Nachfolger vor! Inspirierend, voller Lebensfreude und Einfallsreichtum. Charme und Leichtigkeit sowie karibischem Schwung dokumentiert er seine musikalische Reise durch das Leben! Welche Musik könnte besser in diese Zeit passen? Wally takes life as it comes!

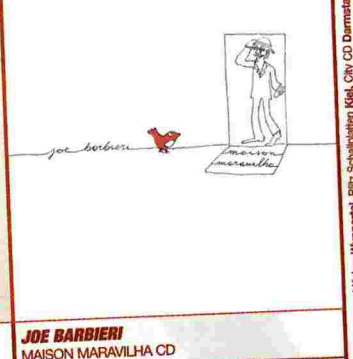


KEB DARGE & LUCINDA SLIM
THIS IS DJ'S CHOICE VOL.2 CD / LP

UNIQUE RECORDS / UNIQ168-2 / UNIQ168-1
Niemand Geringeres als Keb Darge – Deep Funk Legende und Vollblut Soul Tänzer – hat sich diesmal Gedanken gemacht, welche Liedertitelen er auf die zweite DJs Choice packen möchte. An seiner Seite – die bezaubernde Lucinda Slim. Eine Dame, die nicht nur Männerherzen höher schlagen lässt, sondern auch ganz schön was in der Plattenkiste hat.

KISTA & 45 PRINCE
CRATE COMBINATION VOL.1 CD / LP

UNIQUE RECORDS / UNIQ165-2 / UNIQ165-1 VÖ: 30.10.2009
Ohne Quatsch...das Ding müsst Ihr sowieso kaufen! ALLE! Dann Crate Combination nimmt einfach jeden mit auf eine Best Reise ins Reine MeMef inspiriert von den feinsten old school Hip Hop Tunes, deren Sound an Pete Rock, Shadow, Cut Chemist / Jurassic 5, DJ Format, The Roots und auch an Mr. James Brown himself erinnert, entwickelt Crate Combination eine Magie, die nicht nur Hip Hop Lover in den Bann zieht, sondern einfach mal wirklich alle, die einfach nur auf gute Musik stehen! !



JOE BARBIERI
MAISON MARAVILHA CD

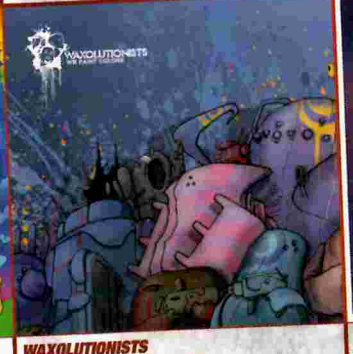
LE POP MUSIK / LPM23-2
Der einzige Italiener auf Le Pop ist wieder da! Wunderschöner Nachfolger von "In parole povere", nur noch vielseitiger: zu Bossa Nova und Italienischem Pop gesellen sich Tango, Fado und Chanson. Mit dem großartigen Paolo Conte-Cover "Wanda" und dem Duett mit der Buena-Vista-Social-Club-Sängerin Omara Portuondo "Melegria". Feinste italienische Musik jenseits aller Eisdielen-Klischees!

MORGAN HERITAGE
THE JOURNEY THUS FAR CD+DVD

VP / VPCD1859
Seit ihrem Debüt-Album von 1997 "Protect Us Jah" haben sich die Geschwister Morgan zur weltweit besten Reggae-Band etabliert! - Deluxe-Package mit dem besten aus 8 Studio- und 2 Live-Alben inklusive zwei neuen Exklusiv-Stücken! - Die DVD kommt mit neun Videos zu den Tracks der CD und einem Kurzfilm ihrer Konzertreise nach Afrika bzw. Senegal & Gambia!!!a

DIE ORSONS (DENN DEIN IST DAS REICH ...)
DIE HERRLICHKEIT, IN EWIGKEIT, ORSONS CD

CHIMPERATOR / CHICD0016 / VÖ: 16.10.2009
Die Orsons sind das einzige was geht in Europa. Die erste reale Boyband ist gelandet. Die fantastischen Vier, KIZ in Schmutz, Tua, Marteria, Plan B und Kaas - sind zusammen das Phänomen das als "Die Orsons" bekannt ist. Seit den Beatles hat Popdeutschland keine Band gesehen die so mit Liebe und Respekt überschüttet wurde. Die vier Superstars aus Liverpool stellen Deutschrap auf den Kopf und machen einen Handstand. Das neue Album "Dann dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit, in Ewigkeit, Orsons"!



WAXOLUTIONISTS
WE PAINT COLORS" CD / 2LP

SUNSHINE ENTERPRISES / SR088-2 / SR088-1
Klassische Rap Tracks, deeper Neo-soul, eine Portion Detroit, Jazz, Live Instrumentation sowie innovatives Drum Programming – das Wiener Produzenten & DJ Trio - bestehend aus DJ Suzz, The Bionic Kid & DJ Zuzee aka Waxolutionists - liefern auf "We Paint Colors" das volle Programm und Spektrum auf 21 Anspielstationen! Featuring: Rich Medina, Hyghar Baby, Frank Nitty, Manuva, Roger & Flowin immo, Hazelash, DJ Vadim u.v.a.! Ab dem 06.11.2009 endlich auch in Deutschland!

THE PHENOMENAL HANDCLAP BAND
THE PHENOMENAL HANDCLAP BAND CD

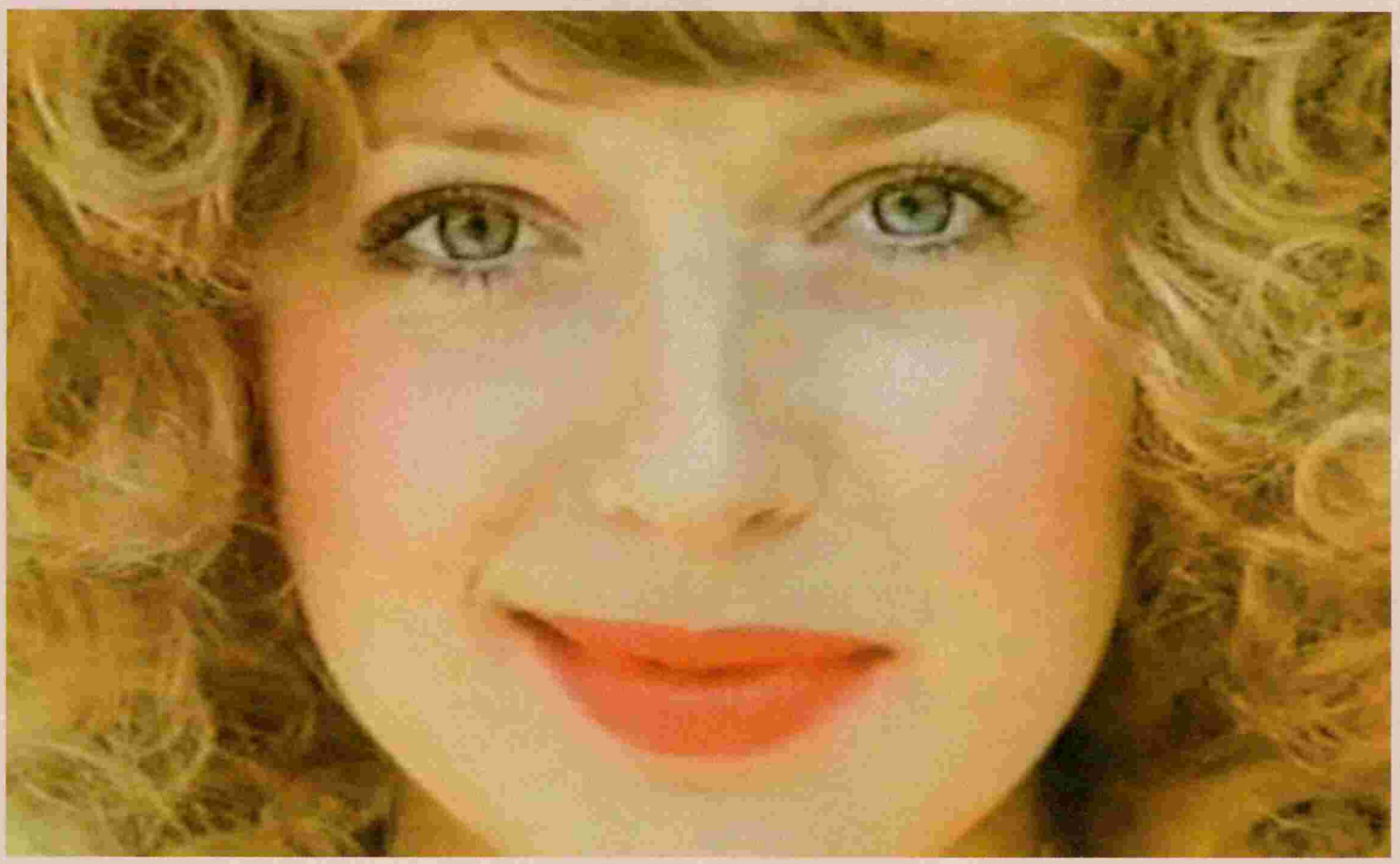
GOMMA / GOMMA132CD / VÖ: 16.10.2009
THE PHENOMENAL HANDCLAP BAND sind die Band der Stunde – die neue Psycho Funk All Star Band aus NYC. Mit Jon Spencer und Musikern von TV On The Radio und Amy Winehouse Band! + ...this is acid! - ANMEJ

Addicts know where to get it ... 25 Music **Hannover**, 33 RPM Store (ex Graffiti Rec.) **Bremerhaven**, A & O Medien **Düsseldorf**, Beatz und Kekse **Wuppertal**, Blitz Schallplatten **Kiel**, City CD **Darmstadt**, Coast 2 Coast **Bayreuth**, Cover-Musik9 **Berlin**, Crazy Diamond **Heidelberg**, Dig A Little Deeper **Berlin**, Discover 54434 **Bochum**, Dis-Records **Göttingen**, Dop Out Records **Dresden**, Dussmann das Kulturkaufhaus **Berlin**, Groove Attack (Laden) GADP **Köln**, Guenthers Plattenladen **Aalen**, Hafenschlammrekords **Hamburg**, joerg's CD Forum **Münster**, Joint Forces Media GmbH **Lingen**, Enterprise Compact, Joint Forces Media GmbH **Berlin**, Lautstark Records **Lappe/Bayrat GbR**, Manne **Aachen**, Plattenladde GbR **Reutlingen**, Plattenladen **Köln**, Phonoforum **Göttingen**, Plattenbörse GbR **Saarbrücken**, Rimpo Tonträger GmbH **Mad Flava Bootcuts**, Pro Vinyl **Frankfurt**, Ram Tam Aktiv Musik **Nidda Ruin**, Rasohaus **Schaberg a. Loch**, Selekta Reggae Shop **Hamburg**, Shock **Osnabrück**, Sito aktiv Music GmbH **Lüneburg**, Sito Aktiv Plattform **Bootcuts**, Rex Rotten/CremerEDG

DIE MIT SICH SELBST IDENTISCH SIND

Wichtige Musikvideos: Malakoff Kowalskis »Andere Leute«

TEXT: CHRISTOPH DREHER



In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der die Produktionsmöglichkeiten im digitalen Zeitalter spiegelt und Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge widmet sich Christoph Dreher »Andere Leute«, dem neuen Video von Malakoff Kowalski, das aus Szenen früher Filme des Regisseurs Klaus Lemke geschnitten ist.

Der Clip zu »Andere Leute« trägt den Titel »Ein neuer Film von Klaus Lemke«. Das ist insofern irreführend, als bei Filmen gewöhnlich die Bilder gegenüber der Musik vorrangig sind, während es bei Clips oder Musikvideos bekanntlich umgekehrt ist. Es ist eine andere Aufgabenstellung, sich Bilder zur Musik einfallen zu lassen, als Musik zu Bildern. Im Fall von Found-footage-Clips verhalten sich Musikvideos aber gerne wie ihre filmischen Verwandten. Ein großer Vorreiter der Verarbeitung von Ready-mades in der Clip-Montage war der 2008 verstorbene Bruce Conner. Bereits in den späten Siebzigern brillierte er mit einem Musikvideo für Devo, in welchem er Material aus alten Dokumentar-, Werbe- und Spielfilmen zur Musik des Songs »Mongoloid« montierte. Das war ein frühes Beispiel für die Fähigkeit des Clips, Bildmaterialien aus verschiedenen Quellen auf der Grundlage eines Musikstücks zu einem verstehbaren Ganzen zusammenzufügen. Damit war auch eine Art Recycling-Modell für Bilder entworfen, in dem das Einzelbild nach einmaligem Gebrauch nicht als ›verbraucht‹ ausrangiert wurde.

Anstatt also bestimmte Bilder zu einer bestimmten Musik zu entwerfen und zu realisieren, geht es bei Found-footage-Clips darum, die Musik mit Bildmaterial zu kombinieren, das ursprünglich einmal für einen anderen Zweck gedreht worden war. Der Reiz besteht darin, die ursprüngliche Zweckbestimmung und Verwendung des Bilds erkennbar zu lassen, während das Material im neuen Zusammenhang funktioniert.

Für »Andere Leute« recycelte Malakoff Kowalski insgesamt 104 Nahaufnahmen à zwei Sekunden aus Lemkes frühen Filmen »Liebe so schön wie Liebe« und »Sylvie«. Die Montage der computergenerierten Clips richtete sich nach einem von Kowalski programmierten Zufallsgenerator. Zehnmal ließ er von diesem Generator einen Clip produzieren, die achte Version wurde schließlich verwendet. Man sieht ihr das teilweise Zufällige ihrer Entstehung nicht an. Der Clip wirkt wie eine Hommage, daher erscheint es irritierend, dass er als neuer Film von Lemke deklariert wurde. Allerdings hatte Kowalski zuvor schon einen Song zu Klaus Lemkes Film »Dancing with Devils« beigesteuert und hätte bei den zwei darauffolgenden, nie verwirklichten Lemke-Projekten »Handys, Sex und andere Katastrophen« sowie »Kein großes Ding« den Score realisieren sollen.

»Andere Leute« zeigt sehr schön den Unterschied zwischen Musikvideo und Film, der

genau darin liegt, dass ein Video keinerlei Narration, keine Linearität und keine spezifische Kontinuität braucht, um zu funktionieren. Eine Struktur, etwas Serielles kann völlig ausreichen. Durch die Zufallsmontage von Filmszenen, die Lemkes Figuren in unterschiedlichen Situationen zeigen, ist alles aus seinem ursprünglichen Handlungszusammenhang herausgelöst, die Bilder nähern sich Porträts. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die Figuren vor der Kamera wenig agieren. Sie gucken – mal entrückt, mal flirtend, mal lachend. Einmal springt ein Mädchen in Zeitlupe hoch, einmal isst ein anderes Mädchen ein Eis.

Hier zeigt sich die besondere Qualität von Lemkes Filmen: Er arbeitet bevorzugt mit Laien. Und auch die bekannteren unter seinen Darstellern, wie die Brüder Marquard und Hark Bohm, die man aus Filmen von Fassbinder oder Thomé kennt, gehören am ehesten der Sorte Schauspieler an, die ihre Professionalität nicht allzu hoch hängen und deshalb zu Lemkes Haltung passen: »Dieses Film- und Schauspielergetue ist peinlich prätentiös. Eigentlich habe ich mich für die kleinen süßen Mädchen mit den aufgeweckten Gesichtern, die uns begafften, mehr interessiert als dafür, ob Ira von Fürstenberg meinen Anweisungen folgt oder nicht.« Laien statt Berufsschaupieler – das ist ein Ansatz, der gerade in den letzten Jahren wieder verstärkt verfolgt wird, sowohl im Autorenfilm als auch in einigen der besten US-amerikanischen Pay-TV-Serien wie »The Wire«. Dabei geht es stets um den heute kostbarer denn je erscheinenden Eindruck von Authentizität. Der Münchner Lemke hat immer wieder gern im Hamburger Kiez um die Reeperbahn herum gedreht – ein Ort, der ihm, zumindest bis in die siebziger Jahren hinein, ›echte‹ Figuren, Kulissen und Verhältnisse bot. Und in der Tat: Wenn man diesen Reigen an jungen Charakteren aus den sechziger und siebziger Jahren sieht, beschleicht einen das Gefühl, dass diese Leute auf eine selbstverständliche Weise mit sich selbst identisch waren, dass sie nicht versuchten, etwas zu verkörpern, sondern dass sie etwas oder jemand ›sind‹. Und leicht schockiert bemerkt man, wie stark man sich daran gewöhnt hat, dass heutzutage jede (jugendliche) Figur in einem Foto oder in einem Film Platzhalter ist für ein Marktsegment; dass jedes Image, jeder Style mit Marken assoziiert ist, jede Frisur und jeder Look einen Code in einer durchdefinierten Zeichenordnung der Subkulturen repräsentiert. Begriffe wie Originalität und Individualität, die man längst als zur Welt der Markenwerbung gehörig abgehakt hat, sie kommen einem hier unwillkürlich wieder ganz angemessen, möchte man die Personen in diesem Reigen von Lemke-Schnipseln beschreiben. Und man bekommt Lust, nicht nur »Rocker«, Klaus Lemkes bekanntesten Film, sondern gleich alle seine Werke aus dieser Zeit anzusehen. Eine ganz und gar perfide Werbestrategie, das…

IRRES TURBOGEZWIRBEL

Platte der Ausgabe: BLK JKS »After Robots«

TEXT: JENS BALZER

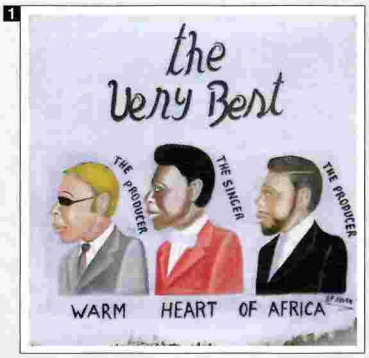
Klicke-di-ricke-di-rikl-di-klrrrr ... rocka-rocka-rocka: Weiß dieses Schlagzeug noch, was es tut? Drunten zwitschert und glitzert der Rhythmus in den vielfältigsten Farben; obendrüber umflattern sich Harmonien und Ideen, ein Chor singt Akkorde, zwei Gitarren schraddeln dünn in leicht verschobenen Tempi aneinander vorbei, der Chor zerfällt in sich dunkel anraunzende Stimmen, ein melodischer Leitgesang umrankt unbeirrt das Geraunze. »Dekoriert Eure Himmel!«, ermahnt der zwischen englischen und afrikanischen Dialekten hin- und herwechselnde Sänger seine Hörer, bis schließlich ein metallen verhalltes Gitarrensolo hysterische Triller in die Nacht zu sprühen beginnt. Toll! Aber auch ziemlich albern. Und: ziemlich verpeilt! Aber auch einigermaßen ergreifend.

BLK JKS (gesprochen: Black Jacks) heißt dieses Quartett überaus ambitionierter und musikalisch zugleich sympathisch desorientierter junger Männer aus Johannesburg, das auf seinem Debüt »After Robots« irres Afro-Jazz-Turbogezwirbel, dicke Bläser, spiddeldürre Postpunk-Gitarren, dramatischen Operettengesang nach Mbaqanga-Zulu-Blues-Art und noch viel mehr zu einem grandiosen Soundgemälde verbindet. BLK JKS gibt es seit fast zehn Jahren, in der längsten Zeit ist ihr Wirkungskreis jedoch auf ihre Heimatstadt beschränkt gewesen. Sänger und Gitarrist »Linda« Buthelezi und Gitarrist Mcata haben nach eigenen Angaben als »Noise-Drone-Duo« begonnen; erst in der späteren Quartettbesetzung mit dem Bassisten Makananise und dem Schlagzeuger Ramoba wuchsen die BLK JKS zu jenem überdifferenzierten Stil-Hybriden heran, den man jetzt auf »After Robots« erlebt. Zu differenziert für das südafrikanische Radio, wie Buthelezi gelegentlich in Interviews beklagt: Dort unterschieden die Sender nämlich noch streng nach Rockmusik für weiße Hörer und Kwaito-Tanzmusik für die Schwarzen; insofern ist es kein Zufall, dass BLK JKS eine der wenigen schwarzen Rockbands sind, die es derzeit in Südafrika gibt – was andererseits wesentlich zum Hype beigetragen hat. Vor anderthalb Jahren entdeckte ein Kritiker des Fader Magazins die Band und spendierte ihr eine Titelgeschichte; der omnipräsente Produzent Diplo vermittelte sie daraufhin an Secretly Canadian. Toll an den BLK JKS ist nun aber nicht die längst zum Standard gewordene ›weltmusikalische‹ Vermischung von diesem und jenem, sondern vielmehr die Art und Weise, in der sie kulturelle Hybridität in konkreter musikalischer Heterogenität zu spiegeln verstehen: in der virtuosen Inszenierung musikalischer Findungsprozesse. Herrlich, wie sich die spröde Schönheit der Desorientierung, des polyphonen und polyrhythmischen Hitscherns und Zwitscherns immer wieder in Momente prächtigen Pops ergießt.

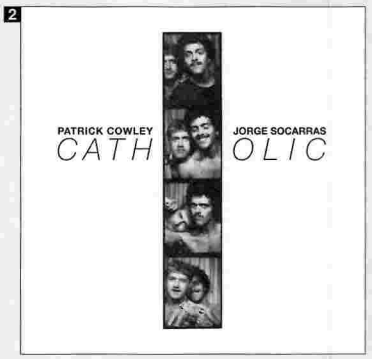
Das unterscheidet sie von den oft mit ihnen verglichenen, in ihrer musikalischen Qualität aber nicht zuletzt in Spex überschätzten TV On The Radio: Zu denen verhalten BLK JKS sich wie Animal Collective zu Radiohead. Wo Tunde Adebimpe und seine Kumpane das ›Improvisieren‹ als Pose benutzen und als Hintergrund für ihr musikalisches Pathos, herrscht bei den BLK JKS echte musikalische Offenheit vor, etwa im unablässigen Wechsel von ›leitenden‹ und ›rhythmischen‹ Elementen. Man höre die zwischen Bläsern, Gesang und Drums irrlichternde Motivführung in »Banna Ba Modimo«; man höre, wie sich in »Taxidermy« die erste Strophe aus einem abstrudelnden Chor aus Gitarrenfeedbacks ergibt, als würde ein altes Sonic-Youth-Stück rückwärts gespielt. »Standby« schließlich könnte einen schönen Softrock-Schlager abgeben, wenn nur dieses Schlagzeug nicht schon wieder wäre: ricke-di-rikl-di... Kein Wunder, dass die Band ihre Konzerte ebenso selbstverständlich mit sozial unverträglichen Beatfricklern à la Squarepusher kombiniert wie mit den Blues-Jam-Improvisateuren von Vieux Farka Touré. Autismus und Offenheit gehen bei den BLK JKS auf die schönste Weise eine Synthese ein; und eine Offenheit, die ihre innere Begrenztheit erkennt, ist besser gewappnet gegen die Unterdrückung durch Toleranz.

BLK JKS *»After Robots« (Secretly Canadian / Coop / Universal) bereits erschienen*

1



2



3

4

1

THE VERY BEST

»Warm Heart of Africa«

(Moshi Moshi / Coop / Universal) bereits erschienen

Etwas ist seltsam berührend an dieser Produktion. Die Bombast-Synthie-Flächen des Openers »Yalira«, darüber gezupfte Violinen, dann die mächtigen Pauken… All das erinnert ein wenig, man möge mich schlagen, an den Soundtrack von »König der Löwen«. Oder vielleicht so: Wüsste man nicht, dass The Very Best das Londoner DJ/Produzententeam Radioclit sind, das brettharte DJ-Sets abzuliefern pflegt – man könnte sich nicht sicher sein, ob das Afrika-Bild dieses Projekts nicht vielleicht doch etwas mit Disney zu tun hat. Hat es natürlich nicht. The Very Best sind eines jener Global-Bastardpop-Projekte, die seit ein paar Jahren die alten Paradigmen von ›World Music‹ und ›außereuropäischer Musik‹ durcheinanderwirbeln. Und das kam so: Die beiden Radioclits Etienne Tron und Johan Karlberg gabelten in einem Second-Hand-Möbelladen in Hackney einen afrikanischen Sänger auf. Esau Mwamwaya, Ende der Neunziger von Malawi nach London emigriert, wurde für die beiden Ghettopopper zur Muse. Ein paar Monate später hielten wir staunend (und gratis) ein schlicht »Mixtape« betiteltes Monster von Remix-Album in den Händen, auf dem Mwamwaya mit seiner klaren, freundlichen Stimme Originaltracks von M.I.A., Vampire Weekend oder TV On The Radio einfach an die Wand harmonisiert. Happy-Sound und exzessive Wohlklangs-Mehrstimmigkeit, gesungen in Chichewa und ein paar anderen afrikanischen Sprachen, die in Malawi gesprochen werden, dominieren auch die Songs auf dem Debütalbum. Das Titelstück ist ein Duett mit Vampire-Weekend-Sänger Ezra Koenig, ein grundglücklicher Ohrwum mit einem hübsch verstolperten Highlife-Groove – ganz gewiss ›die‹ Popnummer des Albums, vielleicht zusammen mit »Kamphobo«, einem elektronischen Steelband-Afropop-Hit, der allerdings auch schon auf dem Mixtape zu haben war.

Kein Zweifel, der Schlüssel zu diesem Album liegt in Mwamwayas Gesang, für den das US-Magazin Fader den schönen Begriff ›mountaintop quality‹ gefunden hat. Oder wie Johan Karlberg sagt: »Jedes Mal wenn ich ihn singen höre, stelle ich ihn mir auf einem Berggipfel stehend vor, die Arme ausgebreitet, wie er zur Welt singt. Wir haben versucht, etwas weniger pompöse Tracks zu machen – aber es ist uns nicht gelungen.« Es ist ein treibender Pomp mit dicken Housebeats und Rockbässen, mit einer Menge perkussivem Schnickschnack, mit Marimbas und rhythmisiertem Grillenzirpen. Den »Phil Collins Afrikas« hat Karlberg seinen Sänger Mwamwaya einmal genannt, weil er eigentlich Schlagzeuger ist. Das stimmt zwar musikalisch und spirituell überhaupt nicht, gibt aber eine Vorstellung von der Nähe zum Pop-Mainstream, welche dieses Projekt nicht scheut. Nur dass der Pate ein anderer ist. Man vergleiche nur den mit M.I.A. eingesungenen »Rain Dance« mit Michael Jacksons überdimensionaler Frühneunziger-Ghettohymne »They Don't Really Care about Us«: The Very Best sind Jacksons afrikanischer Ghettopop-Counterpart. *Text: Christoph Twickel*

2

PATRICK COWLEY & JORGE SOCARRAS

»Catholic«

(Macro / Wordandsound) bereits erschienen

Erstveröffentlichung! Aufgenommen zwischen 1976 und 1979: Zwei Schnauzbartträger aus San Francisco machen das große Fass auf. Oder zwei. Inhalt möglicherweise Hustensaft (volle Dröhnung, Halluzinationen) und Poppers (Abflug an die Zimmerdecke). So klingt diese Novelty-Disco/Wave-Breitseite jedenfalls streckenweise. Plattenfirmen winkten seinerzeit ab – zu irre. In Wirklichkeit: ziemlich visionär! Schließlich war es der Elektronik-Pionier Patrick Cowley, der kurz darauf an den Aufnahmen zur LP »Step II« (1979) von Sylvester teilnahm und »You Make Me Feel (Mighty Real)«, den Hit der schwarzen Drag Queen, zum oszillierenden Hi-NRG-Vorläufer aufbrezelte. Cowleys berühmte 15:45-Minuten-Version von Donna Summers »I Feel Love« (1978) fällt noch in die Remix-Steinzeit (wurde erst 1982 als offizielle 12-Inch veröffentlicht). In Biografien ist nur von Joints die Rede, die sich Patrick Cowley gern ansteckte, um in Stimmung zu kommen für seine Kabelsalat-Jams. Bevor daraus Disco-Top-100-Spitzenreiter wie »Menergy« und »Megatron Man« wurden, versuchte er sein Glück mit dem Sänger Jorge Socarras. Der war Punk- und New-Wave-Fan und verbrachte 1977/78 viel Zeit in London – man hört's. Dem aufgeschlossenen Synthesizer-Spezi Cowley war das egal, Hauptsache, er konnte an den Analog-Filtern seines EML 101 drehen. Oder an denen des Prophet V – der heißt so, weil man fünf Töne gleichzeitig spielen kann. Also ziemlich viele für die damalige Zeit! Auch seiner E-Gitarre entlockt der Multiinstrumentalist ziemlich drastische Sounds. Als gelernter Schlagzeuger dagegen hämmert er ultrastraighte 4/4-Beats in die Achtspurmaschine.

Heraus kommt ein ziemlich einmaliges, hochoktaniges Gebräu aus Rhythmusmaschinen-Discofunk, sphärischem Sequencer-Artrock und Westcoast-Punk, zwischen spacig und spackig, nervig und nerdig, lustig und gay. Wem könnte das gefallen? Fans von »More Songs about Buildings and Food« und anderen Frühwerken der Talking Heads. Von Suicide und den Ramones, Soft Cell und Devo, Lipps Inc. und D Train. International Ponys »My Mouth« wäre auch ein Anhaltspunkt. Morgan Geist hat die erste »Catholic«-Auskopplung (»Soon«) geremixt, ein langsamer Track und nicht naheliegend, er gehört zu den wenigen schwachen Stücken. Dieser »Up«-Sound sollte doch zum Tanzen sein, nein? Rührend, als letztes Stück auf der CD: die Coverversion von Donovans Hit »Hurdy Gurdy Man« (1968), hier als Electro-Ballade mit weißem Rauschen, Kompressor-Gitarre und dem leicht schnöseligen Wave-Gesang von Jorge Socarras. Gestenreich erzählt er auf YouTube die Geschichte von »Catholic« und deren wundersamer Wiederentdeckung. Viele Tote im nahen Gay-Disco-Umfeld San Franciscos waren später zu beklagen, auch Sylvester und Cowleys Protegé Frank Loverde (»Die Hard Lover«); alle starben sie an AIDS. Patrick Cowley konnte der Riesenparty zur Veröffentlichung seiner LP »Mind Warp« nur noch im Rollstuhl beiwohnen. Als er mit 32 Jahren im November 1982 der tückischen Krankheit erlag, hatte sie noch nicht einmal einen Namen. *Text: Matthias Strzoda*

3&4

SHRINEBUILDER

»Shrinebuilder«

(Neurot / Cargo) bereits erschienen

OM

»God Is Good«

(Drag City / NTT / Indigo) bereits erschienen

Bau dir ein Haus aus den Knochen von Ozzy Osbourne: Jahrelang hat dieser Brief hinter dem Spiegel geklemmt, jetzt rückt endlich das richtige Architektenbüro mit der ganz großen Planierraupe an. Shrinebuilder heißt das neue Superquartett, das jetzt sein Debütalbum herausgebracht hat: eine von allen

Anhängern der langsam angeschlagenen, tiefer gelegten Gitarre mit äußerster Spannung erwartete Vermählung von Doom-, Sludge- und Drone-, aber auch Stoner-Rock, bei der Scott Kelly von den kalifornischen Post-Skate-Misanthropen Neurosis die Gitarre bedient, während das Schlagzeug von Dale Crover von den Melvins geschlagen wird. Um Crover in die richtige Stimmung zu bringen, wurde er während der Aufnahmen mit einer rostigen Kette an die Wand eines feuchten Kerkerverlieses im schottischen Hochland geschmiedet. Hat geklappt! Die zweite Gitarre bedient Scott »Wino« Weinrich, der – wenn im Grunde auch alle mal ans Mikrofon dürfen – in wesentlichen Teilen als Sänger zu hören ist. Und das zu Recht: Nicht umsonst nennt man Weinrich, der uns in den achtziger Jahren mit seiner Gruppe Saint Vitus unsterbliche ultralangsame Metal-Hippie-Hymnen wie »Born Too Late« oder »I Bleed Black« schenkte und der sich gerade auf seiner ersten Solo-LP »Punctuated Equilibrium« mit einem bunten Strauß von Retro-Tunes als souverän brillentragender Doomprofessor bewährte, den »Frank Sinatra des Metal«.

Umso interessanter ist es, wenn sich neben seinem gefistelten Metal-Quengeln und den kunstvoll darin verflochtenen Growls auch noch der Gesang des Shrinebuilder-Bassisten Al Cisneros über den schwarzen Heavy-Distortion-Schlick erhebt: Cisneros' leiernder, an britischer Satanismusmusik ebenso wie an tibetanischen Ritualgebeten geschulter Bariton bietet einen zu Weinrich völlig konträren, aber mindestens genauso gut funktionierenden Doom-Crooning-Entwurf. So stand auch die Band Om, die Cisneros im Jahr 2003 mit dem Schlagzeuger Chris Hakius gründete, durchweg konträr zum Durchschnitt des Genres. Bei Om wurde der Bass nicht nur schwerer, voller und langsamer gespielt als irgendwo sonst; in provokant zärtlichkeitsbetonender Weise nutzte Cisneros neben Wah-Wah und Distortion auch Phaser- und Flanger-Effekte, wie man sie vor allem von alten Wave-Bands her kennt, am prägnantesten natürlich von The Cure aus der »Faith«- und »Pornography«-Phase. Wo der Durchschnitts-Doom mit Druck und Lautstärke auf die Niederwerfung des Körpers zielt und über diesen Umweg die Erhebung des Geistes anpeilt, sparten sich Om die Sache mit der Niederwerfung und predigten gleich keck die Levitation: Erhebe dich, lass alles Irdische hinter und unter dir, schwebe davon, sei ganz leicht. Levitiation reimt sich ja auf Repetition, deswegen nutzten Om in der ersten Phase ihrer musikalischen Karriere von 2003 bis 2008 im Grunde auch nur ein einziges Riff; man hört es auf ihren Alben »Pilgrimage« und »Conference of the Birds« ebenso wie auf der ganz hervorragenden Split-Single »Rays of the Sun / To the Shrinebuilder«, die sie 2006 mit den geistesverwandten Current 93 aufgenommen haben. In einmaliger Weise trafen sich hier Stoizismus und Kraft, rituelles Leiern und rondohaft auf der Stelle tretender Metal-Bass. »God Is Good« heißt die erste Om-LP, die Cisneros nun nach dem – für viele schockierenden – Ausstieg von Hakius im vergangenen Jahr mit dem Grails-Drummer Emil Amos aufgenommen hat. Hier freilich ist der maximale Minimalismus von einst mit Alice-Coltrane-esken Sitar-Drones, Kuhglocken am Schlagzeug sowie Quer-, Pan- und Nasenflöten und der tendenziell bassfremden Produktion von Steve Albini sonderbar aufgeweicht; als sollte aus dem animalischen Metal-Buddhismus der ersten Om eine Art Blaupause für das Doom-Formatradio werden. Stücke wie »Meditation is the Practice of Death« lassen einen nicht uninspiriert, aber körperlich unberührt zurück: Ohne einen kleinen schmutzigen Schmerz in der Nebenhöhle indes, vermag auch der schönste Doom dem Gehirn nicht in die Höhe zu helfen. *Text: Jens Balzer*

MUSIK ZUR ZEIT

Phoebe Washburn

bastelt schon mal ein Stadion aus Abfall

(alle Illustrationen zu »Musik zur Zeit«: Patrick Klose)

Metallica: »Enter Sandman« *(Elektra, 1991)*
Anhänger der New York Yankees werden verstehen, warum mir der Song wichtig ist. Allen Nicht-Baseball-Fans sei erklärt: Dies ist der Song von Mariano Rivera, dem Closing Pitcher der NY Yankees. Er ist der Wegputzer unter den Pitchern und kommt gegen Ende eines Spiels aufs Feld, wenn es um die Wurst geht. Sobald er das Spielfeld betritt, dröhnt dieser Song aus den Stadionlautsprechern, und alle Zuschauer flippen aus. Ich schau mir das gern an.

Bob Marley & The Wailers: »Jah Live« *(Island, 1976)*
Dieser Song von Bob Marley ist schlichtweg einer der besten Reggae-Songs ever. »The truth is an offence / But not a sin / Is he who laugh last / Children / Is he who win«

Peter, Paul and Mary: »Hurry Sundown« *(Warner, 1966)*
Ich spiel in einer Band – zusammen mit meiner Schwester und meinem Vater. Wir schreiben keine eigenen Songs, aber das ist eines der Lieder, die wir gerne gemeinsam singen. Mary Travers ist ja leider im September an Leukämie verstorben.

Beastie Boys: »Brass Monkey« *(Def Jam, 1986)*
Vom Debüt-Album der Beastie Boys. Dieser Song erinnert mich an meine Teenager-Zeit. Wie wir uns im Wald ein ruhiges Plätzchen gesucht haben, um heimlich Bier zu trinken.

Bad Brains: »We Will Not« *(PVC, 1983)*
Eine Explosion! Hardcore-Reggae, inspiriert von Bob Marley natürlich. Die Bad Brains wiederum waren übrigens ein großes Vorbild der Beastie Boys.

1

AIR

»Love 2«

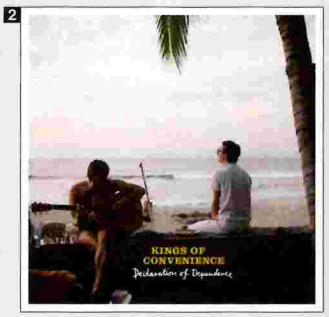
(Vergin / EMI) bereits erschienen

1998, als sich die Neunziger noch an der Körperlichkeit von Techno, House und Drum'n'Bass abmühten, da stiftete das französische Duo Air einer Chillout-bedürftigen Generation von Partygängern mit seinem ersten Album »Moon Safari« einen Moment himmlischer Körperlosigkeit. Dieser Elektropop von ätherischer Unbeschwertheit entsprang nicht der harten Realität der Pariser Banlieue jenseits der Périphérique, sondern zog wie ein süßer Duft aus Versailles herüber. Dort, unweit der einstigen Residenz des Sonnenkönigs, erdachten die beiden Schöngeister Nicolas Godin und Jean-Benôit Dunckel abgeschieden von der Welt ihre sphärischen Klangkaskaden. Nie arbeitete sich der Air-Sound an den Reibeflächen des Lebens ab, vielmehr gefiel er sich im Sinne des Bandnamens in seiner Flüchtigkeit: Air waren nicht zu fassen, sondern einfach ein Hauch von Luxus.

Wenn Dunckel und Godin bislang in der musikalischen Stratosphäre schwebten, so finden sie mit ihrem fünften Studioalbum »Love 2« den Weg zur Erde zurück. Denn in ihrem neuen Studio im rauhen Pariser Norden haben sie sich eine Sound-Note erarbeitet, die bei einer Weinverköstigung erdig zu nennen wäre. Davon kann man sich vom ersten Ton an überzeugen: Im Downbeat-Stück »Do the Joy« stehen rockistische Gitarren-Riffs neben einem rumpelnden Schlagzeug, derweil die Synthie-Säge brutal kreischt. Solche großartigen, gar spontan wirkenden Ausbrüche der sonst allzu berechnenden Franzosen verlangen Aufmerksamkeit. Doch nach jedem urban-energetischen Spatenstich verfallen Air zurück in ihre alten, wattierten Muster: repetitiv gehauchte Einzeiler, spacige Stimm-Samples und in Hall getauchte Melodien.

Dass sich »Love 2« stellenweise so ungewohnt greifbar materialisiert, ist auch auf die Zusammenarbeit mit Joey Waronker zurückzuführen, der als Drummer bereits Alben für Beck, The Smashing Pumpkins und R.E.M. einspielte. Einige Ergebnisse der gemeinsam mit Waronker anberaumten Jam-Sessions zeigen tatsächlich progressives Potenzial: In »Eat My Beat«, das sich als Reminiszenz an Bruce-Lee-Filme entpuppt, spornt Waronkers Prügelorgie am Schlagzeug den zartbesaiteten Teil des Instrumentariums zu Höchstleistungen an. Leider ist Waronker nur das Nachbarkind, das man zum Spielen einlädt und nach Hause schickt, wenn man die Nase voll hat. Davon zeugt »Be a Bee«, das sich unberechenbar im Beat vorwärts pumpt und urplötzlich in lieblichem Gesumme verendet. Air scheinen sagen zu wollen: Wir können auch anders, sind aber zu faul. Im besten Fall

1

2 

3

ist diese Haltung als snobistisch zu bezeichnen. Wahrscheinlicher ist aber, dass hier über Inkonsequenzen hinweggetäuscht werden soll. Eine Aristokratie erneuert sich nur schwer aus sich selbst heraus, diese Erkenntnis macht auch vor Sound-Aristokratien nicht halt. *Text: Julian Mieth*

2

KINGS OF CONVENIENCE

»Declaration of Dependence«

(Source / EMI) bereits erschienen

Erlend Øye wohnt wieder in seiner norwegischen Heimatstadt Bergen. Doch auch wenn er nicht mehr regelmäßig durch Berlin-Mitte läuft, bleibt er der It-Boy mit dem gewissen Trademark-Look. In einem Artikel für die Springerpresse feierte ihn Joachim Bessing kürzlich als »singenden Zeitgeist«, lieferte Fashiontipps für Möchtegern-Øyes mit und behauptete dann noch, dass der norwegische Schlaks für »eine neue Tugend für Popstars« stehe, nämlich »Zaghaftigkeit«. Als ob Shoegaze und Twee-Pop nie stattgefunden hätten. Aber egal: Nach dem neuen Whitest-Boy-Alive-Album von Anfang des Jahres nun also das erste Kings-of-Convenience-Album seit fünf Jahren und das vierte insgesamt. Wie zu erwarten, markiert »Declaration of Dependence« keinen Bruch, sondern setzt das einst entworfene Klangbild – »Quiet Is the New Loud« – in Variationen fort. Ganz ohne Drums ist ein Album voll wohltemperierter Empfindsamkeit entstanden. Mehr als zuvor lehnen sich Akkorde und Rhythmen an klassischen Bossa Nova an, teilweise auch an westafrikanischen Highlife. In einigen abschweifenden Phasen erinnert der Gitarrensound an die verfransten Klangteppiche von Durutti Column. Meist werden die Akkorde aber schön pointilistisch gezupft und getupft, die Arrangements sind wie immer perfekt gearbeitet – doch selbst wenn diese Musik in weite Landschaften passt, wirkt ihre Naturnähe nie ungebrochen naturalistisch.

Der Adressat ist und bleibt der ironiefähige Styler, der bei all dem neoliberalen Selbstdesign die Sinnsuche nicht ad acta gelegt hat. Sympathisch umständlich gründeln die Texte, bleiben oft seltsam abstrakt oder sprechen neunmalklug anmutende Beziehungsbinsen aus: »Hey baby, what is love and what's just a game we're both playing and can't get enough of…«. Aber Dünkel muss den Spaß nicht verderben. Einmal den Filter der Skepsis passiert, kann »Declaration of Dependence« der ideale Soundtrack für verkuschelte Herbstnachmittage sein. Es gibt viele bezaubernde Momente, in denen sich die Kraft von Stille und Sehnsucht entfalten kann. Im Vergleich zum eher fließenden Vorgängeralbum »Riot on an Empty Street« klingen die Stücke gleichwohl griffiger und pointierter. Ein abstrakter, seltsam unkörperlicher Groove schleicht sich durch die Songs, die – vom Nebenzimmer aus gehört – manchmal nach Alter Musik, Waschbrett-Skiffle oder Mittelalter-Folk klingen. Und wie dazu Øyes und Boes (das zweite Bandmitglied) soft-sensible Stimmen scheinbar unabgesprochen miteinander kommunizieren, rechtfertigt den notorischen Simon-and-Garfunkel-Vergleich zweifellos. Die zögerliche, mitunter verlorene Haltung, die Øye und Boe textlich und atmosphärisch aufrufen, wirkt allerdings etwas kokett. Dafür, dass sich hier jemand angeblich zweifelnd durch die Welt bewegt (die Texte legen das zumindest nahe), ist die Musik ziemlich selbstbewusst und kontrolliert geraten. Manchmal wirkt das seltsam leidenschaftslos, und die bedrohliche Behauptung der Plattenfirma, dass es hier »brutal ehrlich« (sic!) zugehe, wird dementiert. Souverän und keineswegs selbstentblößend spielen Øye und Boe wie königliche Herrscher mit unseren Gefühlen und bedienen die Klaviatur der zarten Empfindungen treffsicher. Man kann das alles durchschauen und sich trotzdem gleichzeitig verführen lassen. *Text: Aram Lintzel*

3

BASEMENT JAXX

»Scars«

(XL Recordings / Beggars / Indigo) bereits erschienen

Kelis, Meleka, Chipmunk, Eli »Paperboy« Ree, Santigold, Sam Sparro, Lightspeed Champion, Amp Fiddler, Yo! Majesty, Yoko Ono, Paloma Faith, Lisa Kekaula, Jose Hendrix und Jose James – man kann wohl sagen, dass Basement Jaxx sich in Sachen Gastsänger- und Gastsängerinnen-Akquise nicht haben lumpen lassen. Außerdem sind sie auch noch wunderbar auf die einzelnen Künstler eingegangen, weshalb der Song mit Kelis in etwa wie ein Kelis-Song klingt, und der Santigold-Song so, als wäre er von Santigold, obwohl er ja nur mit Santigold ist. Das ist der Unterschied. Nur das Yoko-Ono-Stück klingt nicht wie ein typisches Yoko-Ono-Stück. Aber welches Stück von

BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

Noch nie gab es so offensichtlich die Gelegenheit, den angloamerikanischen und den paneuropäischen Pop-Ansatz miteinander zu vergleichen wie heute. Gemessen an der mittlerweile langen Geschichte des Pop ist es eine beinahe bizarre Koinzidenz: Apple Records und Kling Klang veröffentlichen dieser Tage fast zeitgleich das Gesamtwerk der jeweils prototypischen Bandentwürfe von The Beatles und Kraftwerk. Für ihren jeweiligen Kulturraum stehen beide Bands für absolute Formulierung von Kunstbegriffen. The Beatles erfanden 1956 zwar nicht die klassische Bandbesetzung, und sie erfanden auch nicht den Harmoniegesang und die Drei-Minuten-Single. Aber sie waren die ersten, die über einen Zeitraum von etwas mehr als einem Jahrzehnt mit jedem neuen Song und jedem neuen Album ein ums andere Mal vorführten, wie dehn- und belastbar sowohl das Prinzip Popband wie auch das Prinzip Popsong sein konnten. Auf den englischsprachigen Raum bezogen, kartografierten The Beatles nicht nur neues popmusikalisches Terrain, sie exerzierten als Viererbande auch alle Karriereoptionen durch, die einer Band (heute) zur Verfügung stehen, damals aber alles andere als selbstverständlich waren: von der Ausweitung des Wirkungsfeldes auf den Film über die Gründung einer eigenen Schallplattenfirma bis hin zur öffentlich ausgelebten Trennungsgeschichte, die sich auch wie eine Reality-Soap lesen ließ. Nur die Themenfelder Wiedervereinigung und Comeback überließen The Beatles anderen. Die zähe Bandauflösung, die sich von 1969 bis ins Jahr 1970 zog, bekam spätestens mit der Ermordung John Lennons im Dezember 1982 Endgültigkeit.

Deutscher, europäischer, konzeptueller dagegen liest sich die Geschichte der Düsseldorfer Dichter und Denker Ralf Hütter und Florian Schneider. Nach der Gründung der Band Kraftwerk im Jahr 1970 vergingen drei Jahre, in denen man zwar drei Alben veröffentlichte, aber erst »Autobahn« aus dem Jahr 1973 wird von Seiten der Band offiziell als das erste Album definiert. Auf den Prototypen folgt das Produkt – eine typisch deutsche oder zumindest typisch unbritische Art, ein künstlerisches Projekt zur Marktreife zu führen. Es ist ein Treppenwitz der Geschichte, dass Kraftwerk just zu dem Zeitpunkt ihre Arbeit aufnahmen, als sich The Beatles von der Bildfläche verabschiedeten. Aber auch sonst machten Kraftwerk dort weiter, wo The Beatles aufgehört hatten. Das Kraftwerk-Ideal, wonach es Musik ohne das menschliche Element geben könne, war natürlich zunächst einmal vor allem eine catchy-konzeptuelle Behauptung. Aber was konnte man, strenggenommen, Anfang der Siebziger anderes proklamieren, wenn man aufgebrochen war, um Neuland zu betreten? Die Ballade von Florian und Ralf auf alle Fälle war ein radikaler Gegenentwurf zum System Beatles: Roboter anstelle von Mädchenschwärmen machten Musik, die in ihrem Zeittunnelblick die Zukunft vordachten und herbeisehnten. Romantik, Technikgläubigkeit und Poesie lagen bei Kraftwerk so nahe beieinander wie bei keiner anderen Band vor oder nach ihnen. Man darf Kraftwerk als die Erfinder des Klingeltons und, viel wichtiger, als geistige Väter von Techno und House bezeichnen. Dass auch der afroamerikanisch geprägte Hiphop – allen voran Afrika Bambaataa – die klassischen Kraftwerk-Platten aus den Siebzigern, also vor allem »Autobahn«, »Die Mensch-Maschine« und »Trans-Europa-Express«, als eine Blaupause von Hiphop betrachtete, ist trotz der Maschinen-Beats kein Widerspruch. Von wegen Ausklammerung des menschlichen Elements: Kraftwerks Beats basierten nur zu oft auf afrikanischen und südamerikanischen Synkopen. Deshalb groovten sie wie kaum eine zweite europäische Band der Siebziger, weil sie ihre Musik auf tribalistischen Beat-Patterns aufbauten, die sie freilich fast bis zur Unkenntlichkeit abstrahierten und alsdann loopten. Ohne sich aufzulösen, legten Kraftwerk ab 1986 eine langjährige Schaffenspause ein, um das Konzept der elektronisch erzeugten Musik von einem entscheidenden Makel zu befreien: dem Rauschen.

Das analoge Rauschen wiederum gehörte zu den Beatles, wie zu ihnen auch die Mono-Technik gehörte. Bis hin zu ihrem bis heute unbegreiflichen Meisterstück »The Beatles« (auch bekannt als: »The White Album«), mit dem das Liverpooler Quartett sich selbst ein für alle Mal als Standard und Hochadel des Pop definierte, war bei ihnen alles analog – die Songs waren Resultate mitunter monatelanger Mammut-Sessions in den Abbey-Road-Studios, als deren Ergebnis schließlich besonders prominent das »Weiße Album« bzw. »Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band« standen. Hier wurden Bänder eingespielt, zerschnitten, collagiert, Auslaufrillen bespielt, Orchester bestellt, aufgenommen, zerhackt – und zum Schluss gab es keine Möglichkeit und keinen Grund mehr, als Live-Band hinter den Möglichkeiten des Tonstudios zurückzubleiben und so etwas profanes wie Konzerte zu geben. Dieses Problem haben Kraftwerk nicht. In aller Öffentlichkeit definierten sie live und im Studio ihren Songkatalog als variierbar. Sie selbst sorgten 1991 für eigene Neubearbeitungen, als sie auf ihrem Album »The Mix« Klassiker wie »Radioaktivität« oder »Autobahn« teilweise radikal neu arrangierten und ihre Songs an das Beat-Verständnis der Neunziger ankoppelten. Wissend, dass Legionen von DJs und, später, Bastard-Produzenten den Katalog der Band ohnehin Nacht für Nacht im Mix wiederauferstehen ließen. Freilich fiel dem Perfektionismus Ralf Hütters ein Bandmitglied nach dem anderen zum Opfer. Die Liste der Ex-Musiker liest sich wie das Einmaleins der elektronischen Avantgarde: Michael Rother, Karl Bartos, Klaus Dinger, Florian Schneider...

Dass jetzt zwei mit größtem technischen Aufwand remasterte Sammlungen der (offiziellen) Gesamtwerke der Beatles und Kraftwerks erscheinen, ist ein Glücksfall. Vor allem bei den Alben der Beatles hört man gewaltige Unterschiede zwischen den bisherigen, mangelhaften CD-Masters und den neuen Überspielungen, die es uns erlauben, die Gruppe mit völlig neuen Ohren zu hören. Kaum ein Song hat Staub angesetzt, im Gegenteil: Es ist teilweise erschreckend, wie ›neu‹ die Beatles etwa im direkten Vergleich zu den ›alt‹ klingenden Oasis daherkommen. Im Falle Kraftwerks fällt das Fazit vorhersehbarer, wenngleich nicht weniger positiv aus: Diese Musik musste eines Tages volldigital erscheinen. Von unschätzbarem Wert ist daher der Umstand, dass Kraftwerk selbst das Remastering übernommen haben.

The Beatles *»Remasters« (Apple / EMI) Box-Set mit 16 CDs und 1 DVD, bereits erschienen*

Kraftwerk *»Der Katalog« (Kling Klang / EMI) Box-Set mit 8 CDs, VÖ: 6. November*

Yoko Ono kann das schon von sich behaupten? Und das Stück mit Yo! Majesty hat ein Sample aus dem Song »Maniac« von Michael Sembello aus »Flashdance« – toller Film, könnte man sich mal wieder anschauen. Und Michael Sembellos »Maniac« könnte man sich auch mal wieder anhören, das Stück mit Yo! Majesty ist darauf sozusagen ein guter Hinweis. Bloß wie klingen jetzt eigentlich Basement Jaxx? Vielleicht wie in »Raindrops«, einem sonnigen Housestück mit Sitarspiel und Elefantengetröte. Als Sänger kommt hier Basement-Jaxx-Mitglied Felix Buxton zum Zuge, der dank Auto-Tune gekonnt durch die Tonlagen segelt und sich gleichzeitig so anhört wie er selbst und seine eigene Schwester. Weil er aber nur ein einziges Mal singt, lässt sich auch das nicht mit Sicherheit sagen. Dank seiner Vielfalt verharrt das Album also konsequent im Ungefähren. Es ist ungefähr gut, ungefähr interessant und ungefähr kurzweilig. Es ist ungefähr so wie eine gar nicht mal so schlechte Compilation. Gewiss ist hingegen: Es ist ziemlich unmodern. Seit es Major Lazer gibt, wirkt Musik wie auf »Scars« leider ein wenig gestrig – was nicht schlimm wäre, wenn sie denn wenigstens einen fassbaren Charakter hätte. Hat sie aber nicht. Deswegen klingt das Album wie eine gar nicht mal so schlechte Compilation, die, wir präzisieren, schon ein wenig alt ist, aber noch nicht alt genug, um aus ihrem Alter Kapital schlagen zu können. Sie ist mittelalt. Wer interessiert sich schon für mittelalte Compilations? Meine Güte, hätten Basement Jaxx das Album nicht vor zwei Jahren veröffentlichen können? *Text: Harald Peters*

1

VARIOUS

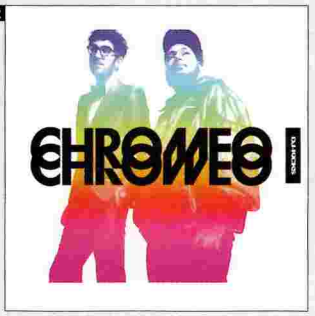
»Inglourious Basterds – Motion Picture Soundtrack«

(Drag City / RTD) bereits erschienen

Zu den Wundern des Films »Inglourious Basterds« gehört die Stille vor den Schüssen. Selbst für ein Kammerspiel, das Tarantinos Pop-Märchen aus dem von Hitler-Deutschland besetzten Frankreich weitestgehend ist, wird Musik hier auffällig sparsam eingesetzt – das heißt auch: höchst effizient. Trotzdem bringt es der Soundtrack auf immerhin 14 Titel. Den Löwenanteil seiner 37 Minuten machen fünf Lieder aus. »Rare Songs aus klassischen Nazi-Komödien« verspricht die Promotion, was sowohl bizarr, als auch falsch ist, denn um »Ich wollt', ich wär' ein Huhn« und »Davon geht die Welt nicht unter« auszugraben, muss man kein spezielleres Archiv besuchen, als das CD-Regal der nächstgelegenen Drogerie. Gleichwohl ist die Verwendung dieser Gassenhauer legitimiert durch Tarantino-esken Hintersinn, schließlich gehörten ihre Interpreten Zarah Leander, Lilian Harvey und Willy Fritsch zu den absoluten Schauspiel-Stars unter dem Oberfilmförderer Goebbels. Harvey emigrierte 1939, Leander zog sich drei Jahre später in ihre schwedische Heimat zurück, Fritsch blieb und drehte. Man hört sie im Film alle in jener Tavernen-Szene, in der Diane Kruger als Ufa-Star Bridget von Hammersmark sich mit den Basterds für das kommende Attentat auf den Führer verschwören will. Auf einer ganz anderen Ebene beziehungsreich ist das pompöse Aufflackern von »Cat People (Putting out the Fire)«, der denkwürdigen Koproduktion von Giorgio Moroder und David Bowie. Es ist zum einen ein weiteres Ausrufezeichen dafür, dass historische Korrektheit für Tarantino nichts gilt, solange seine Filmerzählung dadurch wirkungsvoller wird. Zum anderen leitet der Titelsong aus Paul Schraders »Cat People« nahezu komplett ausgespielt das finale Filmkapitel ein. In ihm führt das gloriose Kinobetreiber/Filmvorführer-Paar Shosanne und Marcel ihr Selbstmordattentat auf die Nazi-Elite aus – ihre Liebe gipfelt im Opfergang, ähnlich dem Katzenmenschenpaar Nastassja Kinski und Malcom McDowell in Schraders Film. Dass David Bowie in den siebziger Jahren selbst mit Herrenmenschenposen provozierte, sei da nur am Rande erwähnt.

Ennio Morricone allerdings ist der eigentliche Star dieses Soundtracks. Er sollte eigentlich, eine Premiere in Tarantinos Werk, einen komplett neuen Score für »...Basterds« komponieren, war aber verhindert. So trat an die Stelle der Komposition erneut die Kompilation – von Höhepunkten aus fünf Werken Morricones für andere Filme. Die bemerkenswerteste Musik hier wie im Film ist allerdings das Titelthema »White Lightning«, das Charles Bernstein einst für den gleichnamigen Burt Reynolds-Knaller »White Lightning« komponierte – von Morricone inspirierter Score wird versetzt mit Beethovens »Für Elise«. Ein glorioser Bastard für die Basterds. *Text: Ralf Krämer*

2



CHROMEO

»DJ-Kicks«

(!K7 / Alive) bereits erschienen

Es ist ein Kreuz mit der Ironie. Immer dann, wenn es zu viel wird mit den Liebesschwüren, überladenen Keyboardmelodien und Hörigkeit evozierenden Hooklines, hebt jemand die vermeintlich schützende Hand der Verspottung. Italo-Disco? »Ist geiler Trash.« Alan Parsons Project oder Andreas Vollenweider? »Alles nicht so gemeint.« Mit dem dick gefütterten Mantel der Ironie bedeckt, muss sich so niemand für seinen Geschmack schämen. Diese Leute sind wahrscheinlich auch Befürworter des einst von Heinrich Heine geforderten Ironiesatzzeichens. Dabei ist Ironie, gerade wenn es um Tanzmusik geht, durchaus und meistens völlig fehl am Platz. Heinz Strunk und seine Tiffanys können das bestätigen. Chromeo auch. Gerade weil im Zusammenhang ihres neuen DJ-Mixes für die patinabesetzte !K7-Reihe »DJ-Kicks« ständig von dem »Trashfaktor« und »ironischer Auswahl« gefaselt wird. Selbst Bloggerkoryphäe, Minimal-Techno-Papst und Verfasser des Infozettels der Plattenfirma Philip Sherburne spricht davon. »Chromeo hatten nie Angst vor dem Uncool-Sein«, schreibt er. Bitte? Das kanadische Duo hat die Talkbox noch nie als Verballhornung von Roger Troutman eingesetzt, sondern um ihm Tribut zu zollen. Troutman meinte »More Bounce to the Ounce« ernst.

Humor und Ironie sind immer noch zwei Paar Schuhe. Nur weil ein Gegenstand aus zeitlicher, räumlicher und kultureller Distanz betrachtet amüsieren mag (»lustige Frisuren und Schnurrbärte«), heißt das noch lange nicht, dass der Autor damit Ironie versprühen wollte. Und die lässt sich auch entlang dieser »DJ-Kicks«-Folge an keiner Stelle ablesen. An Leo Sayer und seinem »Easy to Love« gibt es nichts zu mäkeln, Toba glaubt man ihr »Moving Up« ebenso wie France Joli es schaffen wird, ihren Liebenskummer zu überwinden (»Gonna Give You Up«), und »Serious« von Donna Allen bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. Wer Dave 1 und P-Thugg je als albernes Electroclash-Pärchen in sein Notizbuch eintrug, wird hier eines Besseren belehrt. Von Kano zum Alan Parsons Project ziehen Chromeo eine Linie der bedingungslosen Liebe – aufrichtig, ehrfurchtsvoll und gespickt mit verlorenem Gold von Pierre Perpall, der schon von Morgan Geist und seinen »Unclassics« reanimiert wurde, modernen Kleinoden wie Lifelike und vergessenem Funk von Rick James, der hier Val Young mit »Seduction« ins Rennen schickt. Das kann nur rückhaltlose Zuneigung sein, die von Herzen kommt. All das pendelt zwischen Disco, Boogie, Electro-Funk, Soft-Rock oder Synthie-Oden, und ist vor allen Dingen eines: unironisch. *Text: Gerd Janson*

3

VOLCANO CHOIR

»Unmap«

(JagJaguwar / Cargo) bereits erschienen

Zwei akustische Gitarren, auf zwei Stereospuren verteilt. Links ein paar Töne, rechts ein paar Töne, dann bricht es durch die Mitte. Männerharmoniegesang. Text: »Huhuuuh«. Justin Vernon, der als Bon Iver sein reduziertes Folkalbum »For Emma – Forever

Ago« im vergangenen Jahr allein in einem Wald aufnahm und es damit trotzdem in die UK- und US-Albumcharts schaffte, hat sich für sein neues Projekt Volcano Choir ein luftigeres Zuhause gewählt. Abgehoben ist er in den Space, gemeinsam mit seinen Nachbarn, den Experimental-Rockern Collection of the Colonies of Bees aus Wisconsin. Dort, wo Volcano Choir schweben, kann man sich des nächsten Rastplatzes nicht sicher sein, weil die Gegend noch nicht kartografiert ist – der Albumname deutete es ja bereits an. Bei »Seeplymouth« übernehmen Geschwindigkeit und Wiederholung das Steuer Richtung Ekstase. Vernon singt »Bap-Bap«, im gleichen Takt wird dazu eine Gitarrensaite angezupft, eine Snare kommt hinzu. Sphärische Gitarrenlines, die sich auch in Gustav Holsts »Die Planeten« gut gemacht hätten, umspielen schließlich das, was klingt, als wollten Musiker mit analogen Mitteln einen endlosen digitalen Loop imitieren. Krautrock denkt man und lauert auf Unregelmäßigkeiten, aber dann bricht schon das ganze Schlagwerk über einen ein, ganz viel Becken, Congas gar. Vernon fistelt Unverständliches, es verschwimmt im Hall. Das alles wird in »Island, Is« (siehe Spex-CD) wieder aufgegriffen, mit elektronischem Zierrat, und dann doch zu einem Song verdichtet. »On with your home / The song said it all to the sky«, lautet programmatisch die erste Zeile. Es geht, grob gesagt, um Energieströme zwischen Menschen und zwischen Mensch und Umwelt. Verschrobener Hippiekram, aufgelockert mit Späßchen: »Conserve it with an omelette / And you're on it with the carpet«. Viel Spaß beim Nachkochen. Die Musik oszilliert zwischen OMD ohne Disco, Devendra Banhart und dem Minimalismus von John Cage, für den das Pilzesammeln im Wald und das Mischen von Radiowellen ja auch untrennbare Teile des gleichen künstlerischen Universums waren. Je kompakter Volcano Choir dabei vorgehen, desto großartiger sind sie. In der freieren Form lauert allerdings ein etwas angestrengter Wille zur Avantgarde. Die Irritation, die »Mbira in the Morass« auslöst, ist vergleichbar mit der Irritation, die einsetzt, wenn man von Menschen angesprochen wird, die einen langen Vollbart tragen, aber dafür viel zu jung sind. Das wiederum wirft die Frage auf, warum der Klangzauberkosmos von Robert Wyatts Spätwerk, dessen Einfluss man unterstellen kann, bei ihm so viel überzeugender wirkt als bei Volcano Choir. Entweder liegt es daran, dass man bei Wyatt automatisch dessen altersweise Aura mitdenkt. Oder hört man bei Wyatt tatsächlich, dass hier einer genau weiß, was er tut, während man bei den Endzwanzigern von Volcano Choir hört, dass man hier lediglich weiß, welchem Vorbild man gerecht werden möchte? *Text: Ralf Krämer*

1

FUCK BUTTONS

»Tarot Sport«

(ATP / Indigo) bereits erschienen

Am Ende dieses Jahrzehnts wirkt sie schon bald wie ein alter Hut, die Geschichte von der Noisetruppe, die langsam ihre ablehnende Haltung gegenüber eingängigen Strukturen überwindet, um ihr Können in die Dienste des Popsongs zu stellen – man denke nur an Animal Collective, Gang Gang Dance, Black Dice etc. Mit Fuck Buttons aus Bristol verhält es sich ein wenig anders. Obwohl sie ihre Musik selbst als Experimental/Progressive/Noise klassifizieren, zogen Andrew Hung und Benjamin John Power von Anfang an eine harmonische Melodie der gewaltsamen Katharsis vor. Das Duo musste sich nicht erst die konfrontativen Ausuferungen abgewöhnen, die bei eingefleischten Krachmachern die Erweckung des Pop aus harschen Sounds zu einem zähen Prozess machen. Sie nutzten Noise als Stilmittel, anstatt dem Stil per se zu fröhnen.

Auf ihrem zweiten Album »Tarot Sport« erweitern Fuck Buttons nun die komplexen Songstrukturen des Debüts »Street Horrrsing« um ein weiterens Element: tanzbare Beats. Bedrohlich türmt sich gleich zu Beginn »Surf Solar« auf, ein Cyberpunk-Dancetrack mit sturem Four-to-the-floor-Hämmern und einem wohlgeordneten Gerüst aus beißenden Drones und Loops, deren Intensität über acht Minuten stetig zunimmt. Danach rücken aber wieder euphorische Melodien in den Vordergrund. Die monströs verzerrten Schreie, die bereits auf dem Vorgängeralbum stellenweise kontraproduktiv zum eingängigen Fließen der Loops agierten, verschwinden. Fuck Buttons haben gelernt, die Vielfalt ihrer Klangtexturen zu komprimieren. Die Kompaktheit von Songs wie »Olympians«, das gekonnt ein Wechselspiel von unruhigen Beats und grellem Fuzz in eine zärtlich-verträumte Melodie bettet, erinnert nicht so sehr an Pop-affine Noisegruppen wie Black Dice, sondern eher an den shoegazigen Synthpop von M83s »Couleurs«, einmal mehr durch den Verzerrer gejagt.

Bei aller Vielfalt in den übrigen Klangschichten sind sich die Leitmotive der einzelnen Stücke im Aufbau allerdings sehr ähnlich. Daher ist es sinnvoll, wenn »Tarot Sport« mit umso mehr Variation im Rhythmusbereich aufwartet, beispielsweise der Marschmusik in »The Lisbon Maru« oder den wuchtigen Trommeln in »Space Mountain«. Seinen Höhepunkt findet dieses Rhythmikfest im finalen Rave von »Flight of the Feathered Serpent«, der zunächst imposant aufgebaut wird, sich dann auf die Dringlichkeit des Beats als Alleinantrieb zurückfallen lässt, um nur noch orgiastischer anzuschwellen. Atempausen sind dem Hörer von »Tarot Sport« nicht vergönnt. Die nahtlos verfugten Tracks ergießen sich in einem ultrakompakten Rauschen aus Melodie, Lärm und Rhythmus. *Text: Uli Eulenbruch*

2

LOU BARLOW

»Goodnight Unknown«

(Domino / Indigo) bereits erschienen

Ziemlich dicht und kraftvoll geht es los, dieses zweite offizielle Soloalbum Lou Barlows, der neben seinen einflussreichen Lo-Fi-Bands Sebadoh und Folk Implosion zwar schon seit den frühen Neunzigern immer wieder an selbstverantworteten Projekten wie Sentridoh arbeitete, aber erst mit »Emoh« 2005 ein ganzes Album unter eigenem Namen veröffentlichte. Im Opener »Sharing« er-

MUSIK ZUR ZEIT

Walter W. Wacht

ist Online-Redakteur und Mixtape-Moderator der Spex

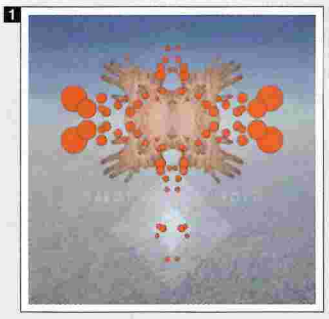
Antony and the Johnsons: »All Is Loneliness (Moondog Cover)« *(Live, 2006)*
Vor zehn Jahren starb Louis Thomas Hardin, bekannt als der Komponist und (Straßen-)Musiker ›Moondog‹. Er machte Musik mit Allen Ginsberg und Janis Joplin, lebte in New York und Münster und beeinflusste mit seiner Karriere im antikarrieristischen Sinn so manchen Musiker. Moondog verlor in seinem 16. Lebensjahr das Augenlicht durch eine Feuerwerksexplosion. In der berührenden, minimalistischen Cover-Version von »All is Loneliness« zollt der amerikanische Musiker Antony Hegarty seinen Respekt und rettet die Erinnerung an Moondog in die nächste Generation.

Diverse: »Art of Noise Mixtape #5 by Air France« *(http://bit.ly/16flaU)*
In »Die neuen Popper« (ab S. 44) erkläre ich, warum das Duo Air France derzeit für Aufmerksamkeit rund um ihren von Italodisco und französischem Chanson geprägten Pop sorgt. Kürzlich stellten sie das MP3-Mixtape »Art of Noise« zusammen, darin hören wir u. a. einen Dub der Ex-Pornodarstellerin und Politikerin Ilona Staller (im Original: »Uptown Top Ranking« von Althea & Donna), das tolle »Lovely Day« von Bill Withers und eine alte Aufnahme der Chanteuse Sylvie Vartan.

Diverse: »Enjoy the Silence« *(Mule Musiq, 2009)*
Das Jahr kristallisiert sich für mich soweit als eher Compilation- denn Album-geprägt heraus – »Enjoy the Silence« ist da nur ein Beispiel. Man hört: Flächen, stehende Töne, sich überlagernde Sounds, Field Recordings von der Supermarktkasse, kaum Brüche – Ambient eben, u. a. von DJ Sprinkles, Koze, Lawrence und Koss.

Harmonia: »Sometimes in August (MIT Remix)« *(Grönland Records, Netrelease, 2009)*
Das legendäre Harmonia & Eno '76-Album »Tracks and Traces« wurde kürzlich in einer remasterten Fassung veröffentlicht; die Band MIT hat sich des Stücks »Sometimes in August« angenommen und einen achtminütigen, deep und schnell pulsierenden Remix angefertigt – ein Track wie gemacht für die beliebte Reihe »Musik für Fahrten auf nachtdunklen Autobahnen«.

1



2

3

richtet Barlow eine Wand aus verzerrten Gitarren, durch die sein angenehmer, einschmeichelnder Tenor gerade noch so dringt. Dabei wirkt die verrauschte Dynamik wesentlich aufbauender, als man es von Barlow erinnert, der sich thematisch schwerpunkthaft meist unschönen Beziehungskrisen und -enden verschrieben hat. Was sicherlich einer der Gründe für seine Popularität in den Indiekreisen der Neunziger war, die bekanntlich hauptsächlich von pubertierenden Jungs bevölkert waren.

Die entsprechenden Stimmungen prägen dann auch den weiteren Verlauf des Albums, in dem Barlow sie – melancholisch, enttäuscht, skeptisch – in unterschiedlich temperierten, also kraftvollen, zärtlichen oder recht zerschmetterten Songs auslebt: »There'll be no escape / From the game / We two can't play«, wie es typisch in »Gravitate« heißt. Das klingt mit seinem wuchtigen, gleichwohl akustischen Refrain wie ein Beweis, dass Barlow die Reunion von Dinosaur Jr. und die Versöhnung mit J. Mascis vor vier Jahren einen ordentlichen Energieschub verpasst hat. Denn obwohl er mit seinen diversen Unternehmen, besonders mit Sebadoh wesentlicher Einfluss für die entstehende Lo-Fi-Szene war, zerbröselten die Arbeiten seiner Bands immer wieder im Verlauf eines Albums. Eleganten oder soliden Songs folgten allzu verspielte Skizzen, harten Grunge-Momenten zerfallende akustische Schraffeleien. So war Barlows Kunst immer sympathisch, verlor sich aber gern im Schwächlichen und Unentschlossenen. So ähnlich galt das auch für das eingängigere »Emoh«, das vielen wiederum ein wenig zu konventionell schien, obwohl es sich natürlich nicht wirklich weit von Barlows angestammtem, selbstgebasteltem Lo-Fi-Feld entfernte.

Das bestellt er auch auf »Goodnight Unknown« wieder mit sicherer Hand und Gespür für hübsche Melodien, begleitet von Gästen wie Melvins-Drummer Dale Crover, Lisa Germano und seinem Langzeit-Gitarristen Imaad Wasif. Das Bröckeln scheint hier eher ein atmosphärisches Abfallen zu sein und wirkt daher durchaus gestrafft und flüssig. Immer wieder gibt es Momente der Psychedelik, die mitunter so idiosynkratisch schrummen, dass sie, etwa im dichten, vertrommelten und verorgelten »Don't Apologize« an die besten Alben Robyn Hitchcocks erinnern, oder auch, bei einigen Songs gegen Ende, mit irritierend vorn platziertem, gedoppeltem Gesang, an Syd Barrett.

Eine tiefere neue Erkenntis wird man von dem Mittvierziger natürlich nicht wirklich erwarten – nach 25 Jahren im Geschäft hat er naturgemäß seine Linie gefunden. Das führt dann allerdings auch zu so durchaus beglückenden Momenten wie in »One Machine, One Long Flight«, den schönsten zweieinhalb Minuten dieses Albums, in denen er alle Stärken, die psychedelischen und poppigen, die scheppernden und zarten, die sehnsüchtigen und hymnischen, ganz beiläufig vereint. *Text: Markus Schneider*

3

DAVID MCALMONT & MICHAEL NYMAN

»The Glare«

(MN Records / Al!ive) VÖ: 26. Oktober

Die Stimmung ist ein beschleunigter Herzschlag, ein Skandieren der Instrumente, das einem Insektenschwarm gleichende Sirren der Geigen. Oder aber, mittendrin in diesen mathematisch genauen Steigerungen des Tempos, ein wie meditativ sich verlierendes Piano, das müßig den Gedanken dieser Musik nachhängt. Die Zusammenarbeit des Komponisten Michael Nyman und des Soul/Jazz-Sängers David McAlmont hat ein Album hervorgebracht, das einen unweigerlich am Schlafittchen packt. Einerseits, weil es dem Hörer unerbittlich Aufmerksamkeit und Hingabe abverlangt, andererseits, weil es von jener kühlen Schönheit ist, wie sie etwa die Architekten in den großen Städten hervorgebracht haben. »The Glare« ist kein Lagerfeuer, an dem man sich wärmen kann, sondern ein Wolkenkratzer: erhaben, transparent, eine Feier aufeinander Bezug nehmender Strukturen.

Dabei kennt das Werk, die erste Kooperation von Nyman und McAlmont übrigens, keinerlei Berührungsängste mit dem eingängig Populären, ganz in Symmetrie mit dem Komponisten natürlich: Michael Nyman war der Erste, der 1968 den Begriff Minimalismus verwendete, seine Experimente entstanden zugleich aus der Schule wie der Ablehnung der seriellen Musik heraus. Seit den achtziger Jahren hat er außerdem die Soundtracks für diverse Filme Greenaways sowie für »Das Piano« und »Gattaca« geschrieben – und die Musik für das Computerspiel »Enemy Zero«; er scheint es also zu verstehen, Avantgarde wie Massenmarkt zufrieden zu stellen. Und so ist auch »The Glare« zu einer Platte geworden, die mit der Tradition des Kunstliedes spielt, mit der Arme-Leute-Oper Brecht/Weills – und zugleich hinschaut, mit welchem Aplomb die Showstopper am Broadway funktionieren. Dank David McAlmont, ansonsten auch bekannt als Hälfte von McAlmont & Butler, kann er sich dabei einer Intonation bedienen, die geradezu religiöse Andacht auszulösen vermag – so sehnsuchts-

JOCHEN DISTELMEYER

"Heavy"

DAS ALBUM AB 25.09.2009

Das erste Soloalbum des **BLUMFELD** *Sängers*

DIE SINGLE AB 11.09.2009

Plus den Non-Album Tracks:

"Ich will mehr"

"Pferde auf der Wiese"

und den Videos:

"Wohin mit dem Hass?"

"Lass uns Liebe sein"

04.11. Bremen – Modernes
05.11. Dortmund – FZW
06.11. Bielefeld – Kamp
07.11. Mühlheim – Ringlokschuppen
09.11. Köln – Gloria
10.11. Trier – ExHaus
11.11. Erlangen – E-Werk
12.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof
14.11. Stuttgart – Universum
15.11. München – Ampere
16.11. Leipzig – Conne Island
17.11. Berlin – Postbahnhof
02.12. Osnabrück – Lagerhaus
04.12. Tübingen – Sudhaus
07.12. A- Ebensee – Kino Ebensee
08.12. A- Wien – WUK
09.12. A- Salzburg – ARGE
10.12. A- Dornbirn – Spielboden
12.12. Regensburg – Alte Mälzerei
13.12. Frankfurt - Mousonturm

VVK an allen bekannten VVK-Stellen und unter:
www.buback.de/tickets

jochendistelmeyer.de

COLUMBIA

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Holger Klein

Als vor drei Jahren die ersten Maxis von **REDSHAPE** auf Labels wie Delsin oder Music Man erschienen, begann unter DJs das große Rätselraten. Die Platten waren spektakulär, doch seine Identität gab der ominöse Techno-Newcomer nicht preis. Bei öffentlichen Auftritten und auf Fotos versteckte er sich hinter einer Maske. Es begannen Namen von so manchem Produzenten mit Quasi-Legenden- oder gar Unsterblichkeitsstatus zu kursieren. Heute wissen wir immerhin, dass unser Mann aus Berlin kommt und in der Tradition der frühen Techno-Jahre seine Person hinter die Musik stellt. Mit »The Dance Paradox« (Delsin) erscheint nun das Debüt-Album von Redshape. Die acht darauf enthaltenen Stücke sind Techno ohne Präfix. Passé ist die linientreue Detroit-Old-Schooligkeit seiner frühen Maxis. Auf »The Dance Paradox« geht es nicht mehr um den Artenschutz eines Sounds. Den Anschluss an aktuelle Strömungen sucht der Berliner jedoch ebenso wenig. Stücke wie das überragende »Dark & Sticky« haben eine emotionale Tiefe, wie man sie im Techno-Kontext nur selten findet. Carl Craigs überragendes Mittneunziger-Album »Landcruising« ließe sich hier als Referenz nennen. »The Dance Paradox« öffnet die Räume weit – und die Sinne gleichermaßen.

Seine eigene Gegenwart baut sich seit jeher **DANIEL WANG**. Das New York der siebziger und achtziger Jahre hat der in Kalifornien aufgewachsene Spross chinesischer Einwanderer nie erlebt. Als er in den frühen Neunzigern über den Umweg Chicago in die Stadt kam, war die Clubszene, in die er gerne eingetaucht wäre, nur noch eine Erinnerung. 1993 gründete der heute in Berlin lebende DJ und Produzent schließlich sein eigenes Label Balihu. Die damals in New York regierenden House-Labels wie Strictly Rhythm oder Nervous schielten mehr und mehr auf den im Rave-Boom stehenden europäischen Markt. Daniel Wang hingegen sampelte sich unbekümmert und voller Tatendrang durch meist obskure Disco-Platten. Die Resultate veröffentlichte er auf seinem kleinen Label – ungeachtet des so ganz anders tickenden Zeitgeists. Als die Welt sich gegen Ende der neunziger Jahre gewahr wurde, dass es bereits vor Techno und House eine Clubkultur gegeben hatte, sah sich Balihu erstmals im Fokus des Interesses. Just zur Jahrtausendwende beschloss Daniel Wang, auf Samples zu verzichten, um sich fortan sein mythisches New York selbst zu erschaffen. War das Label bis dahin nur den Veröffentlichungen des Gründers selbst vorbehalten, bot es zunehmend noch unbekannten Produzenten wie Brennan Green, Ilya Santana oder Carlos Hernandez eine Plattform. Heute scheint jeder Daniel Wang zu lieben. Sein Erfolg ist indes bis heute bescheiden. Triebfeder ist nach wie vor ein fast kindlicher Enthusiasmus, und der steht zuweilen den Erfordernissen des Geschäfts im Wege. Nachzuhören ist diese Geschichte auf der tollen Doppel-CD-Werkschau »Daniel Wang presents Balihu – 1993-2008« (Rush Hour).

Das eigentlich in Zusammenarbeit mit Nike für Jogger konzipierte 45-Minuten-Epos »45:33« von **LCD SOUNDSYSTEM** kehrt zwei Jahre nach seinem Erscheinen in Form eines Remix-Albums wieder. Für »45:33 Remixes« (DFA/EMI) haben sich Prins Thomas, Pilooski, Padded Cell, Trus'me, Riley Reinhold, Theo Parrish und einige andere mehr Passagen des ursprünglichen Tracks ausgesucht und neu interpretiert. Als Longplayer bleibt das im Vergleich zum Original naturgemäß Stückwerk – was nicht heißt, dass die einzelnen Versionen nicht auch für sich stehen könnten. Herausragend ist der aus gutem Grund schon hinreichend gehypte »Space Cadet Remix« von Theo Parrish. Außerdem hervorzuheben ist noch der mächtig pumpende »Diskomiks« von Prins Thomas. Der Norweger schien sich in der letzten Zeit mit allzu vielen Remixen verschlissen zu haben. Hier findet er wieder zu alter Form zurück. Auf eine zehnjährige Existenz kann das Pariser Label **CIRCUS COMPANY** – heute Wundertüte aus klassischem Chicago-House, Jazz und P-Funk – in diesem Herbst zurückblicken. Auf der Compilation »Snuggle and Slap« gelingt dem versammelten, aus aller Welt stammenden Personal (dOP, MyMy, Guillaume & the Coutu Dumonts, Audio Werner, Dave Aju u.v.a.) über weite Strecken das Kunststück, einen so ausgelatschten Sound wie House überaus charmant, unverbraucht und vor Esprit sprühend in Szene zu setzen. Dem ist unbedingt Respekt zu zollen.

1

BASSEKOU KOUYATE & NGONI BA

»I Speak Fula«

(Out Here / Indigo) bereits erschienen

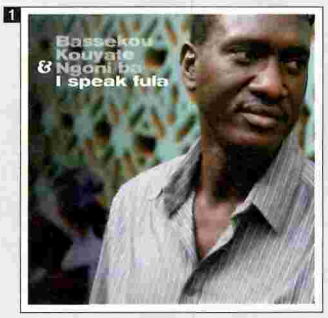
Forward to the roots: Angefangen nämlich haben Jay Rutledge und George Milz vom Label Out Here aus München mit afrikanischer Rapmusik, mit Hip-hop aus West- und Südafrika, es folgten Reggae- und Club-Hybride aus Ghana, Nigeria, dem Senegal, Tansania – doch vor drei Jahren landeten sie bei der viersaitigen Laute der Sahel-Zone, genannt ›Ngoni‹: 2006 veröffentlichten sie »Segu Blu«, das europäische Debütalbum des Ngoni-Virtuosen Bassekou Kouyate und seiner Band Ngoni Ba aus Mali. Die Ngoni sieht zwar aus wie ein Spielzeuginstrument, hat aber den Funk im bootsförmigen Kalebasse-Leib. Oder, wie Norman Cook a.k.a. Fatboy Slim sagt: »Zuerst war die afrikanische Stammesmusik, daraus wurden die Songs der Sklaven, aus denen sich der Blues entwickelte, aus dem wiederum der Funk erwuchs. Bassekou und seine Band erzählen diese Reise in einem Rutsch.« Keine pixeligen Beats aus Township-Computern also und kein hochgepitchter Afro-Techno. Sondern vier Ngonis – vom Soloinstrument bis runter zum Bass – dezent begleitet von Kürbisrasseln und Dundun-Trommeln. Hier und da taucht noch eine Kora auf – gespielt von dem malischen Star Toumani Diabaté. Und auf zwei Stücken ist die elektrische Gitarre Ali Farka Tourés zu Gast, gezupft von dessen Sohn Vieux.

»Musik wie Honig«, würde der verstorbene Joe Strummer dazu sagen. Musik, die auf die Zeit des vorkolonialen Bambara-Reiches des 18. und 19. Jahrhunderts zurückgeht. Bassekou Kouyate und seine Familienband entstammt einer über viele Generatio-

voll ohne Schmalz, so schön ohne Virtuosenangeberei, so schwebend zärtlich ist dessen Kopfstimme. Wäre sie ein Metall, dann Platin. Die raffiniert unaufdringliche Intelligenz dieses Unterfangens spiegeln auch die Texte wider, die aus der Feder von McAlmont stammen. Wie Nyman in seiner Musik suchte er ebenfalls nach einer alles zusammenhaltenden Regelhaftigkeit – innerhalb dieses Gerüsts freilich entstanden höchstmöglich individuelle Zustandsbeschreibungen: Die Inspiration dafür lieferten ihm die täglichen Nachrichten, die Meldungen werden aus der Ich-Perspektive nacherzählt. Es beginnt mit dem herrlich nervösen »Take the Money and Run«, einem Stück, in dem ein Paar entdeckt, dass aus Versehen eine Riesensumme Geld auf seinem Konto gelandet ist. Danach werfen wir – zu heiteren Spielmannszug-Fanfaren – einen Blick auf einen alternden, durchtriebenen Global Player, begleiten Drogenkuriere in Laos und ein Mädchen, das in einem Park von Turin überfallen worden ist. »The Glare« bildet die Welt von heute ab, und im Titelstück geht es um das liebe bisschen Ruhm, von dem fast jeder träumt: »The world has payed attention ... but I'm still alone« heißt es darin, und es könnte sowohl um einen Castingshow-Kandidaten wie um einen Selbstmordattentäter gehen. *Text: Carmen Böker*

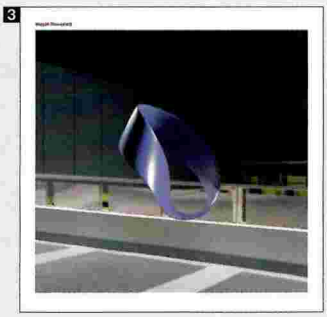
nen reichenden Linie von malischen Griots, also Musikern und Geschichtenerzählern, die das Liedrepertoire der Bambara-Kultur bis heute überliefert. Über dem milden Groove des hochkomplex verzahnten Saitengeflechts thront die resolute Stimme von Amy Sacko, verheiratet mit Kouyate. Sie singt Geschichten von Bambara-Prinzen und -Jägern oder Hochzeitslieder, die jungen Mädchen zur Jungfräulichkeit mahnen. Soll aber keiner glauben, dass das ›traditionelle‹ Musik im Wortsinne ist. Der Sound des 43-jährigen Griot-Musikers und seiner Band ist, wie jede Popmusik, ein Bastard aus Neuem und Älterem, aus Community-Traditionen und importiertem Pop. Die Rhythmen und Themen der Bambara-Tradition bekamen in den sechziger Jahren neuen Drive, als Mali die Unabhängigkeit von Frankreich erlangte und die Tanzorchester in der Hauptstadt Bamako mit ihnen einen neuen nationalen Groove schufen. Auf einem Foto auf der Albumhülle posieren Kouyate und seine Band Ngoni Ba vor dem Buffet de la Gare, dem Open-Air-Café von Bamako, wo Ensembles wie die Super Rail Band oder die Super Biton de Segou diesen neuen postkolonialen Sound rauf und runter spielten. Kouyaté trat hier Mitte der Achtziger erstmals auf, als Musiker der Rail Band, und sorgte für eine Revolution. Statt nämlich, wie bis dato üblich, seine Ngoni im Sitzen zu spielen, stand er auf und rockte stehend. Er macht es bis heute so, und so klingt auch seine Musik. Rock'n'Roll auf Kalebassen. *Text: Christoph Twickel*

1



2

3



2

THE UNTHANKS

»Here's the Tender Coming«

(Rabble Rouser / Beggars / Indigo) VÖ: 13. November

Ein Seemann liegt drunten im nassen Grab, seine Liebste sendet ihm letzte Verse. Ein schwangeres Mädchen nahm sich das Leben, aus dem Jenseits singt es nun Wiegenlieder für das ungeborene Kind. Mit solchen graudunkel gepinselten Songs wurden Rachel Unthank and the Winterset in den letzten Jahren bekannt; mit dem Geordie-Akzent des englischen Nordostens sang das Folkquartett auf zwei Platten Volkslieder und Eigenkompositionen über leidende Frauen und abwesende Männer. Dabei wurde der Folkmusik-Traditionalismus auf doppelte Art überschritten: in den vertrackten Vokalharmonien ebenso wie in der modernistisch-minimalen Instrumentierung; oft klickte und schnarrte unter den scheinbar authentischen Songs nur ein John-Cage-haft präpariertes Klavier; und der stolpernde Rhythmus wurde nicht getrommelt, sondern mit High Heels synkopisch gesteppt. Für das dritte Album »Here's the Tender Coming« haben sich Rachel und Betty Unthank nun mit neuen Musikern umgeben und umbenannt; die Songs sind weniger spartanisch und mit Schlagzeug und Bass konventioneller arrangiert. Die spröde Schönheit und der leidenschaftlich-bittere Ton der Musik sind gleichwohl geblieben. Man hört das schon im Eröffnungsstück «Because He Was a Bonny Lad«, einem schottischen Tanzlied aus dem 18. Jahrhundert, das die Unthanks mit melancholischen Vokalharmonien und sich langsam darüber schiebenden Klavier- und Geigen-Motiven zu einem gespenstisch schunkelnden Nachtlied verschleppen. Das nächste Stück, »Sad February«, erinnert mit seinem kunstvoll gepressten Gesang, dem langsam in Schwingung geratenen Ostinati von Akkordeon und Holzbläsern und dem gestepptanzten Rhythmus noch am ehesten an die Kargheit der Vorgängeralben. Dann aber erblüht ein leiernder Bläsersatz über dem Song wie von Robert Wyatt, und die verhaltene Vielstimmigkeit, die sich dabei entfaltet – immer noch am Minimalismus geschult, aber farbiger ausgetupft – bestimmt auch die elf folgenden Songs: vom Titelstück, in dem eine Bauersfrau ihrem zur Armee zwangsrekrutierten Gatten einen Abschiedsgruß singt, bis zum Klagegesang »Nobody Knew She Was there«, im Original in den siebziger Jahren von dem marxistischen Folk-Sänger Ewan MacColl geschrieben. Darin erfahren wir von den letzten Stunden im Leben einer alternden Proletarierfrau: eine musikalische Pietà für die geschundene Kreatur, von den Unthank-Schwestern in das fahle Licht jenes kalten Morgens getaucht, an dem sich die Unglückliche im eisigen Fluss das unerträglich gewordene Leben nimmt. Noch ein nasses Grab, noch mehr vergebliche Tränen. *Text: Jens Balzer*

3

VARIOUS

»Warp20 Recreated«

(Warp / RTD) bereits erschienen

Das Jubiläumsfeuerwerk des ganz britischen und gänzlich unbestrittenen Jahrhundertlabels für elektronische Musik ist voll entfacht. Zwanzig Jahre sind ein Tag, und kaum eine andere Firma der Techno-Gründerjahre konnte Gezeiten und Trends derart gekonnt trotzen. Warp ist längst mehr als

LaBrassBanda

Übersee
US-0400 | ab 23.Oktober im Handel

LaBrassBanda. 2007 gegründet, ist eine fünfköpfige Band aus dem Chiemgau in Oberbayern mit drei Bläsern, Schlagzeug und Bass. Binnen kürzester Zeit erspielte sich LaBrassBanda mit ihren energiegeladenen Auftritten von St.Pauli bis Moskau, von Rudolstadt bis Roskilde Kultstatus.

„Forget the Gypsy compilations, the blow-hards and the soundalike orkestars and treat yourself to a pure slice of fuel-injected Süddeutsche funk."
Songlines London

uf Tour:
3.10.ausverkauft/24.10. München – Circus Krone.
5.10.Nürnberg. 9.11.Berlin – Lido. 12.11.Hamburg – Übel&Gefährlich.
7.11.Liverpool. 18.–23.11.London. 2.–3.12.Augsburg.
12.Regensburg. 14.12.Aschaffenburg. 15.12.Leipzig. 16.12.Dresden.
9.12.Aschau. 19.12.Abensberg. 28.–30.12.Wien.

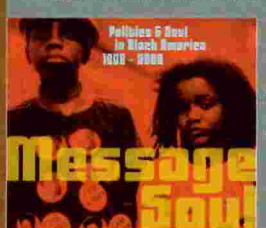
BEYOND ISTANBUL 2
Urban Sounds Of Turkey

US-0398

Compiled by
Ipek Ipekcioglu

Bir Küç / Sema / Sevil Öztatli / Zafer Eldas u.v.a.
„DJ Ipeks Entdeckungsreise führt unmittelbar in ein Land der krassen gesellschaftlichen Umbrüche, weit jenseits der Klischees und bekannten Pop-Exporte. 'Ich habe keine politische Mission, ich will die Türkei nur in all ihrer Dynamik zeigen' sagt Ipek – und ist dennoch eine Visionärin der Völkerverständigung über die Tanzflächen hinaus." Süddeutsche Zeitung

MESSAGE SOUL
Politics & Soul in Black America 1998–



US-0397

Compiled b
Jonathan Fi

Antony Hamilton / Erykah Badu / Anthony David / Rachelle Ferrell u.v.a.
Message Soul beschwört die Überwindung von Arm
Rassismus und Osikriminierung jeder Art. Da tritt z
Rhythmen des urbanen Rhythm'nBlues eine Sensib
die soziale Missstände anspricht und an die gemei
schaftsstiftende Kraft des Soul appelliert.

Bitte fordern Sie unseren kostenlosen Katalog an:
Kistlerstrasse 1 · Postfach 90 10 55
81510 München · Fax: 089/ 692 72 04
www.trikont.de · trikont@trikont.de

OUR OWN VOICE TRIKONT

...im Vertrieb von INDIGO

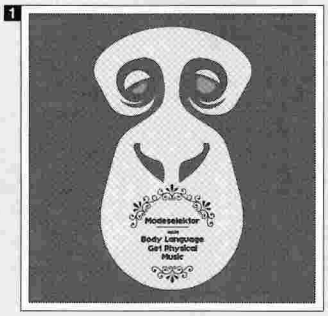
ein Label, es ist Gütesiegel und bleibt selbst in einer Rückschau nach vorne blickende Innovationsinstanz. Fans sowie Labelboss Steve Beckett kompilierten für das Ehrenfest »Chosen«, das als Doppel-CD die Qual der Wahl aus dem uferlosen Katalog ein wenig zu lindern sucht. Für Warp-Stalinisten, Akkumulatoren und Menschen mit exorbitantem Plattenbudget gibt es ein prächtiges Box-Set im 10-Inch-Format, das, neben einem Buch mit fünf CDs und ebenso vielen 10-Inches, mit unveröffentlichtem Material und Endlosrillen aufwartet.

Teil dieses Pakets ist auch »Warp20 Recreated«: Warp-Künstler aus dem Hier und Jetzt remixen oder covern Warp-Künstler von heute oder auch von gestern. Bei all der süßen Nostalgie und werkimmanenten Inzucht ist es gleichermaßen erstaunlich wie willkommen, dass die lila Bleeps und Clonks aus der Warp-Kreidezeit in Sheffield bis auf die Ausnahmen Wild Planet, Black Dog Productions und LFO nicht nachverhandelt werden. Man spart sich sozusagen die Señor-Coconut-Gimmicks und andere Albernheiten. Stattdessen gibt es feinsinnige Respektbezeugungen aus all den unterschiedlichen Warp-Lagern.

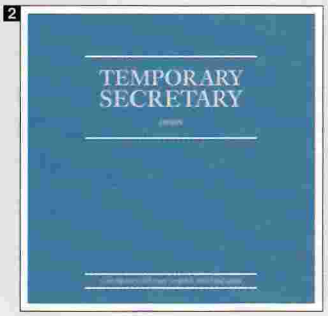
Verteilt auf zwei CDs, lässt »Recreated« etwa Jimi Tenor und Rustie an das immer noch geheimnisumwitterte James-Stinson-Drexciya-Seitenprojekt Elecktroids ran. Analog zu The Other People Place, dem aus der gleichen Quelle stammenden Projekt, ist Elecktroids in den zartesten Momenten großartige elektronische Popmusik aus Detroit, die eigentlich nur kaputtgeremixt werden kann. Eine delikate Aufgabe also und hier bravourös gelöst: Tenor bleibt seinem momentanen Drahtseilakt zwischen Jazzfunk und Afrobeat treu, während der beste Freund von Hudson Mohawke die sehnsüchtige Romantik von »Midnight Drive« in einen zerfetzten und löchrigen Umhang aus jenem Stoff kleidet, der sich einst Hiphop nannte. Apropos Mohawke. Das uneingelöste Versprechen seines Albums wird in der Glasgow-Version für eben jenen Jimi Tenor erneuert. »Paint the Stars« zeigt in all seiner Schwerelosigkeit, dass die Sterne für Mohawke vielleicht doch nicht zu hoch hängen. Urgestein Luke Vibert holt genau die herunter, wenn er »L.F.O« neues Leben einhaucht, den Techno-Überklassiker des gleichnamigen Duos gekonnt entschleunigt und selbst für Fans von Daniele Baldelli goutierbar macht – ein geradezu unglaubliches Kunststück.

Born Ruffians brillieren mit einer Interpretation eines Aphex-Twin-Stücks, Maxïmo Park erneuern den provokativen Hollywood-Kauz Vincent Gallo, und die ausfallsfreie Fahrt der ersten CD geht auf der zweiten schnurstracks weiter: Gedämpfter, emphatisch und im braunen Packpapier zwischen Folkinspiration, Electronica und Indie-Melancholie spielen die wunderbaren Gravenhurst »I Found the F« von Broadcast, empfindet Mark Pritchard wahre Demut vor dem IDM-Aushängeschild Black Dog und beweist zugleich mit einem Stück bar jeder Konventionen, das ihm ebenfalls Respekt gebührt. »Kaini Industries« von Boards of Canada klingen bei Bibio unprätentiös organisch und unschuldig akustisch: Diese Feststellung ist exemplarisch für »Recreated« und Warp. Nicht nur wächst der heterogene und vermeintlich disparate Labelkatalog mühelos zusammen, es öffnen sich durchaus neue Perspektiven vermeintlich in Stein gemeißelter Stücke. Und all das ohne jegliche Peinlichkeit, Larmoyanz oder fahle Sehnsucht nach vermeintlich besseren Zeiten. Beängstigend integer. Steve Beckett und sein Label sind Institutionen, die nach wie vor jung im Herzen, frisch im Kopf und alles andere als saturiert sind – die SPD sollte sich ein Beispiel nehmen. *Text: Gerd Janson*

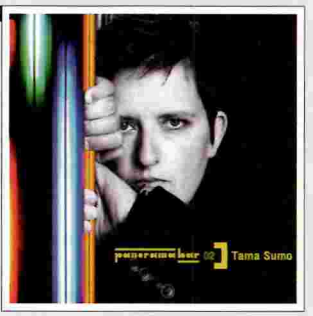
1



2



3



1&2&3

MODESELEKTOR
»Body Language Vol. 8«
(Get Physical / RTD) bereits erschienen

DIXON
»Temporary Secretary«
(Innervisions / Alive) bereits erschienen

TAMA SUMO
»Panoramabar 02«
(Ostgut Ton / RTD) bereits erschienen

Alle Welt liebt Modeselektor. Indie-Rockleute haben sie kennengelernt, als Thom Yorke sie zu seinen Lieblingsmusikern kürte – unlängst waren sie mit Radiohead auch auf großer Tournee. Techno-Leute können etwas mit ihnen anfangen, weil sie auch heute noch immer durchschimmern lassen können, dass die erste Musik, die sie wirklich liebten, aus Detroit kam. Alle anderen mögen sie wegen ihres umfassenden Eklektizismus, ihrer Fähigkeit, alle möglichen Genres unter einen Beat zu bekommen. Sie sind lustig, sie haben den Bass, sie haben unglaublichen Pop-Appeal mit ihrem Comicfiguren-Charme, der rundliche und haarlose Gernot Bronsert und der schmale und behaarte Sebastian Szary; ihre Auftritte sind brillant. Nur eins fehlte bislang: eine wirklich gute Platte. Jetzt ist sie da: ihr DJ-Mix »Body Language Vol. 8«. Eine großartige Tour, die mit Sägezahn-Dubstep beginnt, über Missy Elliott und Busta Rhymes zu Berghain-Techno führt, von dort wieder in Dubstep-Gefilde wandert, einen Garage-Schlenker macht, Major Lazer, Boys Noize und Animal Collective mitnimmt, um am Schluss bei einem eigenen Stück zu enden: dem fantastischen »A New Error«, das sie unter dem Namen Moderat zusammen mit Sascha Ring alias Apparat eingespielt haben. 29 Stücke, knapp 80 Minuten. Hart an der Verdichtungsgrenze, zumal das letzte Stück über fünf Minuten lang läuft. Aber brillant. Immer wieder überraschend, dabei jedoch fast nie selbstverliebt. Und warum ist das besser als die Modeselektor-Platten? Weil jedes Stück ein Hit ist. Bronsert und Szary sind ja auch als Produzenten Eklektiker. Wer durch viele Galaxien springt, langweilt nie, hat aber auch Probleme, mit dem Einzeltrack zu überzeugen. Live machen sie das durch Charisma und Spontaneität wett. Doch hier, auf ihrer Mix-CD, haben sie den Sternenstaub unter ihren Fingernägeln. Einziger Nachteil: fast jedes Stück kommt vom Bass. Um diesen Mix so zu hören, dass er seine maximale klangliche Schönheit entfaltet, muss man sich schon irgendwo rumdrücken, wo man ein bisschen Schub bekommen kann.

Auch der Berliner DJ Dixon hatte einen seiner ganz großen Momente mit einem »Body Language«-Mix, »Vol. 2« in der Reihe, aus dem Jahr 2005. Eine wegweisende CD, die vieles von dem vorwegnahm, was sich seitdem auf den Tanzflächen der europäischen Clubs tun sollte – es war eine Art geläuterter Deep House, den Dixon damals vorstellte, Deep House, der wusste, warum er eine Weile weggewesen war und seine Lektion bei den minimaleren Spielarten dieser Musik genauso gelernt hatte wie beim Pop. Dieses Programm zog er in den folgenden Jahren als DJ, Partyorganisator und Labelmacher durch. »Temporary Secretary« ist seine erste offizielle Mix-CD seitdem, und ob man will oder nicht: Ein bisschen wartet man darauf, noch einmal so wie damals die Augen geöffnet zu bekommen. Aber »Temporary Secretary« ist anders. Sie ist feiner, subtiler, unspektakulärer. Wenn die Modeselektor-CD mit dem ganz breiten Quast hingeknallt ist, dann kann man sich »Temporary Secretary« vorstellen, wie mit dem feinen Pinsel getuscht. Dieser Mix handelt von den kleinen Unterschieden, nicht dem großen Entwurf. Hier geht es um die Details, die Dinge, die nicht auf den ersten Blick offensichtlich sind. Gleich drei Stücke sind Neuzusammensetzungen von zwei Tracks, Mash-ups hätte man das wohl vor einigen Jahren genannt. Subtil ineinandergeschraubte Schönheit wie Precious Systems' »Voice from Planet Love« und Ben Klocks »In a While«. Dixon liebt Vocal-Tracks – auch hier wieder. Mit seinem ziemlich unfehlbaren Geschmack hat er das bezaubernde »Hazel« von den Junior Boys im Ewan Pearson-Remix ausgewählt, und »Watusii« von Courtney Tidwell. Großartig. Sowohl Modeselektor wie Dixon legen längst nicht mehr nur mit Platten auf. Dixon spielt meistens CDs, auch weil er viele exklusive Edits von bestimmten Stücken hat, bei Modeselektor geht es wild durcheinander zwischen Laptop, CDs und Maxis.

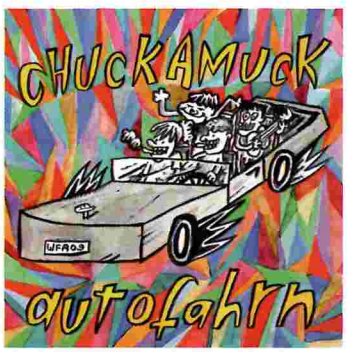
Ganz klassisch dagegen: Tama Sumo alias Kerstin Egert, Resident der Panoramabar in Berlin.

ZEHN BESONDERE SONGS

Singles, Albumtracks, Radiosessions, Musik aus dem Netz

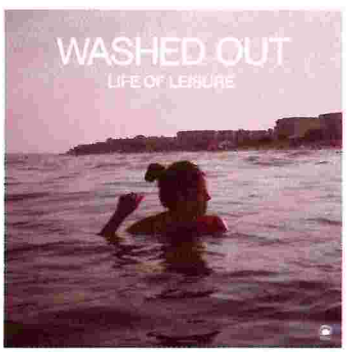
KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MAX DAX, MARTIN HOSSBACH, JAN KEDVES, WALTER WACHT UND WIBKE WETZKER

Eine Auswahl der besonderen Songs ist in der neuen Sendung »Spex Mixtape« beim Online-Radio Byte FM zu hören. Termine: Freitag, 23.10., 17 - 18 Uhr, sowie Freitag, 20.11., 17 - 18 Uhr. Byte FM



Chuckamuck

Taken by Trees



Washed Out

Nurses

Chuckamuck: »Jagen Schmagen«

von der EP »Autofahrn« (Staatsakt / RTD)

Beat aus Berlin. Beat im Sinne von Beatles, Kinks – oder von uns aus auch Billy Childish und Black Lips. Und natürlich: Garagenrock und Powerpop – von Teenies ohne Retrofimmel. Sänger Oskar ist neulich für immer von der Schule geflogen. Zu frech, zu schlechte Noten, wahrscheinlich aber: zu klug. Dieser streetwise Zweiminüter wird mit verstimmter Gitarre, Bass und hinterher- oder vorauseilendem Schlagzeug auf die Straßen getreten.

Mayer Hawthorne: »I Wish It Would Rain«

aus dem Album »A Strange Arrangement« (Stones Throw, 2009)

Auf Albumlänge mag das Soul-Derivat von Mayer Hawthorne aus Michigan eine ermüdende Wirkung haben. In der Zeit wurde er gar als »die Currywurst des Soul« bezeichnet. Warum sich also für diesen Blue-Eyed-Soul-Crooner begeistern und nicht gleich bei der remasterten Motown-Sammel-Box bleiben? Weil Hawthorne in Einzelsong-Dosierung diesen besonderen Schmelz hat. Hier bittet er mit sentimentalem Falsett den Himmel um Regen – damit die Angebetete nichts von den Tränen in seinen Augen mitbekommt…

Whitney Houston: »Nothin' But Love«

aus dem Album »I Look to You« (Sony, 2009)

Schon ihre Comeback-Single »Million Dollar Bill« war erstaunlich grandios. Noch besser ist aber diese Ode an die lebensumfassende Positivität, mit der Whitney Houston sich nach Bobby Brown und Tonnen von Koks zurück auf die Sonnenseite des Lebens gewuchtet hat. Die restaurierte Diva lässt ihr erhitzt-angeschmirgeltes Popsoul-Organ abtauchen in heruntergekühlte Electro-Arpeggien, für die Produzent Nate »Danja« Hills (Britney Spears und Mariah Carey) sich eindeutig von den Schwedenpoppern The Knife hat inspirieren lassen.

Mocky: »Birds of a Feather« (feat. GZA)

von der Single »Birds of a Feather« (Crammed Discs / Indigo)

Zwei vom gleichen Schlag: Der von Berlin aus operierende Jazz-Pop-Crooner Mocky hat sich für seine neue Single »Birds of a Feather« den Wu-Tang-Rapper GZA gesichert, um ein für alle Mal unter Beweis zu stellen, dass die Feder mächtiger ist als das Schwert: »They say the early bird gets the worm / 'cos it never has to fight for the crumbs and then take flight and turn«, hustelt GZA süßlich über Mockys pfiffiges Arrangement, das mit Gonzales und Joel Gibb von der Gay-Folk-Group The Hidden Cameras eigentlich schon prominent genug besetzt gewesen wäre. Manchmal ist zu viel des Guten eben noch besser.

Nurses: »Technicolor«

aus dem Album »Apple's Acre« (Dead Oceans / Cargo)

Nicht nur Johnny Marr hält viel von Portland und hat dort seine Hauptresidenz errichtet, auch die Nurses sind in die kleine große Metropole im Nordwesten der USA übergesiedelt, um dort ihr wundervolles Debüt »Apple's Acre« aufzunehmen. Und das quillt nur so über vor versponnenen Psychpop-Momenten. Die ewig an- und abschwellende Gesangsakrobatik des mehrstimmigen Trios kommt besonders schön in »Technicolor«, dem Opener des Albums, zum Tragen. Für all jene, die sich an Grizzly Bear schon sattgehört haben.

Rainbow Arabia: »Haunted Hall«

von der E. P. »Kabukimono« (Manimal / Cargo Records)

Dieses Stück ethnologische Klangfeldforschung versetzt einen Beat mit Slum-Credibility, Dancehall-Sounds und Post-Punk-Gitarren in die Lakonie solcher Post-Italo-Disco-Formationen wie Chromatics und Glass Candy. Gespenstische Stimmen ziehen durch byzantinische Synthie-Melodiebögen, und Sängerin Tiffany Preston fürchtet sich überstilisiert in westindischer Gesangsmanier. Neben diesem Ethno-Zombie-Soundtrack tobt sich das Duo auf dieser Mini-LP auch in der Karibik, in Japan und in Afrika aus.

Something A La Mode: »Rondo Parisiano« (feat. Karl Lagerfeld)

aus der Compilation »Hooked on Colette« (Colette, 2009)

Kaiser Karl erstmals als Vokalist: Lagerfeld diktiert mit unvergleichlichem Lagerfeld-Stakkato dem Pariser Produzenten Something A La Mode, besser bekannt als The Mighty Bop, etwas von »démodé« und »pas démodé« ins Lagerfeld-Mikro und stellt fest, dass Musik und Mode untrennbar sind, was man schon daran sähe, dass die Epoche des Barock ohne den gleichnamigen Musikstil unvorstellbar sei. Unter diesem kleinen historischen Lagerfeld-Exkurs dürfen Justice-Übertreibungen bratzen und synthetische Rondo-Veneziano-Späßchen kitschen. Ein in jeder Hinsicht maximal schockierendes Stück Lagerfeld-Musik.

Taken by Trees: »My Boys«

aus dem Album »East of Eden« (Rough Trade Records / Indigo)

Victoria Bergsman hat für ihr neues Taken-by-Trees-Album »My Girls« von Animal Collective gecovert, das Geschlecht umgepolt und den zuvor stark elektronisch verspulten Song gehörig auf Akustikversion getrimmt: Field Recordings, Handclaps, Bongos, Schläge auf der Marimba, sanft gezupfte Akustikgitarre, zuweilen einige Luftschübe auf der Ziehharmonika. Über all dem schwebt die Stimme Bergsmans, die Verzicht auf Luxus schwört und stattdessen die Ideale von Häuslebaue und Familienleben besingt.

Washed Out: »You'll See It«

von der 12-Inch »Life of Leisure« (Mexican Summer)

Leiert der Kassettenrekorder? Ist Honig in den CD-Player getropft? Oder dreht der Sound tatsächlich mit dem Wind? Für dieses Stück vertonte Achtziger-Teenage-Prosa schraubt Ernest Greene an den Reglern, bis es so richtig schön ausgewaschen und tausendmal berührt klingt. Elektroschlagerkompatible Synthiebeats werden vom Ballermann nach Ibiza verschifft und schließen sich dort einer entspannten House-Melodie mit Talking-Heads-Momenten an. Eine Ferienliebe, die mit nicht mal drei Minuten viel zu kurz dauert.

Yoko Ono Plastic Ono Band: »Sun Is Down!« (Cornelius Remix)

von der EP »Don't Stop Me!« (Ono Music)

Schon im Juni veröffentlichte Yoko Ono eine Vorab-EP zum nun erschienenen Album »Between My Head and the Sky«, neben drei weiteren Songs befindet sich darauf auch ein Disco-lastiger Remix des Stücks »The Sun Is Down!«. Der japanische Produzent Cornelius unterfüttert Yoko Onos Spoken-Word-Moderation mit einer zackig analogen Viervierte-Bassdrum, dazu bleepen zahlreiche Digitaleffekte und die HiHat zischt stoisch. So ultramodern klingt eine 76-Jährige also, wenn sie Ono heißt.

THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

Keine Überraschung, aber gewohnte Qualitätsarbeit: **JAY-Z**s »The Blueprint 3« (Atlantic / Warner) setzt den altersweisen Vorgängern »Kingdom Come« und »American Gangster« ein Konzept der sanften Distinktion entgegen. Wenn der fast 40-Jährige etwa an der Seite von Newcomer Drake die Ära von überdimensionierten Halsketten, aufpolierten 24-Zoll-Felgen und Cristal Champagne offiziell für beendet erklärt, dann ist er mit diesem Statement streng genommen spät dran – zu spät jedenfalls für die Avantgarde. Mit geschmäcklerischen Referenzen wie einem Empire-of-the-Sun-Feature und dem kantigen, auf Synthiepop gebürsteten Sound-Design von Kanye West weist El Presidente der Hiphop-Kultur nicht den Weg. Stattdessen adaptiert er Phänomene für den Mainstream, für deren Beschreibung man in der Blogosphäre derzeit hilflose Begriffskonstruktionen wie ›Hipster Rap‹ ausprobiert. Trotz der Gimmick-haften Vorabsingle »Death of Auto-Tune« ist das Album also nicht die Antithese zu Kanyes »808s & Heartbreak«, sondern eine Übertragung der dortigen ästhetischen (Auto-Tune-) Richtungsentscheidungen in ein glaubwürdiges Hiphop-Gewand. Nach Pop-Gesichtspunkten macht Jay-Z damit alles richtig. Und hat, ganz nebenbei, immer noch den besten Flow der Welt. Den Gegenentwurf liefert indes der gleichaltrige Wu-Tang-Fußsoldat **RAEKWON** mit seinem seit knapp vier Jahren angekündigten und seitdem immer wieder verschobenen »Only Built 4 Cuban Linx Pt. 2« (Icewater / Soulfood). Der erste Teil von 1995 war die Blaupause für den düsteren, mit Mafia-Allegorien und Street-Slang aufgeladenen Eastcoast-Rap der mittleren neunziger Jahre. 14 Jahre und zwei weniger erfolgreiche Soloalben später kehrt der MC aus den Park Hill Projects in Staten Island zu diesem Soundentwurf zurück: Auf zeitlosen Sample-Beats von The RZA, Pete Rock, Marley Marl, Dr. Dre und J Dilla serviert uns der Altmeister reihenweise Gewaltandrohungen, Gangster-Geschichten und sonstige Gemeinheiten, vorgetragen in einem zurückgelehnten Flow, der vor allem in der Kombination mit den aufgeregten Off-Beat-Attacken seines Reimpartners Ghostface Killah eine unnachahmliche Wirkung entfaltet. Für die latent rückwärtsgewandte, traditionalistisch veranlagte Hiphop-Hörerschaft – mich inbegriffen – dürfte »OB4CL2« schon jetzt das Album des Jahres darstellen.

Man kann es nicht oft genug sagen: **DOOM** ist einer der interessantesten, innovativsten Eigenbrötler des Hiphop der letzten zwanzig Jahre. Nach seinem großartigen Soloalbum »Born Like This« erscheint nun eine Compilation namens »Unexpected Guests« (Gold Dust / !K7 / Al!ve) – eine angesichts der hohen Erwartungshaltung etwas skurrile Mischung aus Features, Eigen- und Fremdproduktionen, deren inhaltlicher roter Faden sich auch bei genauerer Betrachtung nicht erschließen will. Zwar ist fast jedes Stück ein Kracher – und zwar von den irrsinnigen Stop&Go-Rhymes auf De La Souls »Rock Co. Kane Flow« über die beiden Features von Jake Ones »White Van Music« bis hin zu den Beats, die DOOM für das Masta-Killa-Album »Made in Brooklyn« produziert hat. Doch außer der Tatsache, dass das gesammelte Material zwischen 2002 und 2008 entstanden ist, gibt es hier keine innere Klammer. Hardcore-Fans werden jedes Stück bereits in ihrer iTunes-Bibliothek finden. Für diejenigen, die es noch werden wollen, könnte »Unexpected Guests« eine willkommene Arbeitserleichterung darstellen.

Zuletzt nach Österreich: Nachdem Kamp & Whizz Vienna Anfang des Jahres eines der besten deutschsprachigen Rap-Alben seit langer Zeit veröffentlicht haben, kommt nun Texta-Mitglied **SKERO** mit seinem Solodebüt »Memoiren eines Riesen« (Tonträger / Groove Attack) mit dem nächsten spannenden Projekt aus Wien um die Ecke. Dabei greift er auf die reiche und vielseitige Szene an zeitgenössischen Wiener Beatbastlern zurück: Brenk, Trishes und Whizz Vienna sind für amtlichen Neo-Boom-Bap mit Wurzeln in Funk, Jazz und Soul zuständig, während Buzz (Waxolutionists) oder GC auch in progressiven Electro- und Dubstep-Gefilden wildern. Skero selbst punktet mit einem unverwechselbaren Idiom zwischen Mundart und regional gefärbtem Hochdeutsch und einem an der Wienerlied-Schule von Georg Danzer geschulten Ohr für melancholische Hooks. Von der aktuellen österreichischen Rap-Generation könnten sich hiesige Rapper gerne einiges abschauen.

Über all den Geschichten, die rund ums Berghain kursieren, vergisst man ja leicht, dass dies auch ein Laden ist, wo das Handwerk goldenen Boden hat. Hier wird es ungern gesehen, wenn ein DJ mit Laptop aufkreuzt. Wer es hier bringen will, sollte besser mit Schallplatten kommen, amtlich mixen und die CD-Player nur für unveröffentlichte Tracks oder Edits benutzen. »Panoramabar 02« ist die neue Mix-CD betitelt, das jüngste Werk in dem endlos wuchernden Universum Ostgut Ton, dem Label des Berghain. Und sie präsentiert House als ein House der offenen Tür. Es ist auf der einen Seite fest verwurzelt in einer bestimmten Berliner-Amsterdamer Tradition, dem sich Aneignen US-amerikanischer Deep-House-Entwürfe – ohne dabei allerdings in die Purismus-Falle zu tappen. Die Schlenker in verwandte Gegenden sind es, die diesen Mix zu einer solchen Freude machen. Der eigenartige Electro-Pop von Tin Man, mit dem Tama Sumo ihren Reigen beginnen lässt; der fantastische Remix, mit dem Redshape den Klassiker »Trespassers« von Newworldaquarium aufpoliert; oder der durchgedrehte Glampop von Ost & Kjex, mit dem dieser Mix zu Ende geht. *Text: Bettina Gärtner*

FAURÉ QUARTETT

»Popsongs«

(Universal Music Classics & Jazz) bereits erschienen

Man hat längst aufgehört zu zählen, wie oft nun schon versucht worden ist, das Lebensgefühl der Popkultur mit den hohen Weihen der klassischen Musik versöhnen. Eine Bach-Toccata mit Discobeat, ein Schumann-Lied als Rockballade, Donizetti als Hiphop-Sample, Deep Purple lässt sich vom Royal Philharmonic Orchestra begleiten, die Siegel Schwall Blues Band trifft auf das Boston Symphony Orchestra, das Vienna Symphonic Orchestra Project spielt David Hasselhoff, die Dresdner Sinfoniker widmen sich Rammstein. Was haben wir nicht alles für Peinlichkeiten erlebt. Das Fauré Quartett hat es sich nicht nehmen lassen, dieser Geschichte ein weiteres Kapitel hinzuzufügen.

Nun hat das Fauré Quartett auf ihrer CD »Popsongs« erst einmal viel richtig gemacht. Sie haben den Produzenten Sven Helbig 15 meist geschmackvolle und gelegentlich auch ausgefallene Stücke auswählen lassen, mit denen sie ein breites Spektrum abdecken – von den Pet Shop Boys, Prefab Sprout, Steely Dan, A-ha und John Cale bis hin zur armenisch-amerikanischen Metalband System of a Down oder der kanadischen Sängerin Feist. Sie haben dann Arrangeure gefunden, welche die Stücke, handwerklich durchaus souverän, aufs Klavierquartett übertragen haben. Und schließlich haben sie das getan, was sie am besten können: nämlich

spielen. Und sie klingt herrlich diese CD, mit einem funkelnden, aber nie aufdringlichen Klavierklang und drei Streichern, die genau wissen, wann sie samtig im Ensembleklang verschmelzen und wann sie solistisch hervorzutreten haben, wann sie das Klavier begleiten und wann sie es herausfordern. Nun lebt das Klavierquartett des 19. Jahrhunderts, eine kammermusikalische Gattung par excellence, von der Konfrontation zwischen den Streichern und dem Tasteninstrument. Komponisten wie Robert Schumann und Gabriel Fauré haben ihre Themen und Motive damals auf diesen Konflikt hin ausgerichtetet, um ihn musikalisch auszukosten.

Wer Popsongs auf ihren Kern reduziert, um sie dann für Klavierquartett einzurichten, muss auf für das Ensemble zugeschnittenes Material verzichten. Was bleibt sind Melodien, Riffs und Licks und ihre harmonische Ausarbeitung. Das klingt bisweilen bezaubernd, wie ein verschwommener Schattenriss der Originale, ein musikalisches Höhlengleichnis. Wenn man dann aber Elliott Smiths »Between the Bars« im Original hört, der Melancholie der Stimme und der verlorenen Gitarrenakkorde gewahr wird, merkt man schnell, dass in den Bearbeitungen etwas Essenzielles fehlt. Die Aura der Stimme, die Bedeutungsebene des Texts, das Sounddesign. Auch wenn die Arrangeure die Musiker pfeifen lassen und hier und da ein paar elegante Blue Notes einfließen, bleiben die Versionen des Fauré Quartetts harmlos. Letztlich kommt diese Produktion nicht über gut gespielte und gut produzierte Fahrstuhlmusik hinaus. Wo es schon einmal gelang, genannt seien die Bo-Diddley- und Jimi-Hendrix-Versionen des Kronos Quartets, die Errungenschaften der klassischen Avantgarde so mit der rohen Energie der Popkultur zu versöhnen, dass etwas Anderes, Neues entstand, wirkt das Fauré Quartett mit seinen Adaptionen nicht einfach harmlos, sondern regelrecht restaurativ. *Text: Björn Gottstein*

HUDSON MOHAWKE

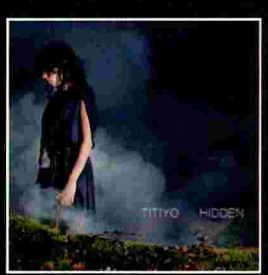
»Butter«

(Warp / RTD) bereits erschienen

Ohne Wunderkinder geht es nicht. Auch nicht bei Warp. Dabei trägt Hudson Mohawke schwer an der Last, die der entmagnetisierte Kompass Hiphop offenbart. Ein brummiger und viel beachteter Remix für den Keuschheitsgürtelschlüssel »Oops (Oh My)« von Tweet, allgegenwärtige Blogpräsenz und ein blitzschneller Deal mit Warp reichten, um den schüchternen Knaben aus Glasgow vom Knappen zum Ritter zu schlagen. Im Fahrtwind von Flying Lotus, der, ebenfalls auf Warp, einen fruchtbaren Gegenvorschlag zum US-amerikanischen Auftragsproduzentendasein bastelte, stimmt Mohawke in den Wechselgesang ein, der Hiphop auch ohne dominante MCs und klagende oder juchzende Chanteusen mit luxuriösen Haarteilen überlebensfähig macht. Ironischerweise klopft genau diese Elite nun an die Tür solcher Typen. Jan Kedves beschrieb dies sowie das Selbstverständnis der jungen Computer-Barden Hudson Mohawke und seines Kollegen Rustie ausführlich in Spex #319. Ob daraus Synergien, Verdienste oder Niederlagen erwachsen werden, wird die Zukunft zeigen. Jetzt aber erst mal »Butter«.

Das Debütalbum von Hudson Mohawke soll nun für Hiphop – Autoritäten nennen diese Sorte momentan ›Wonky‹ oder ›Bit-Crush‹ – ähnlich Kolossales leisten, wie Aphex Twin für Techno. Ein baumhohes Ziel, das Mohawke sich bestimmt nicht selbst gesetzt hatte. Sein schottischer Rumpelzirkus schuldet zwar dem analogen Erbe von J Dilla ebenso viel wie dem britischen Hardcore-Kontinuum mit seiner jüngsten Inkarnation namens Dubstep und damit sinnigerweise auch dem Gesamtkunstwerk Warp Records' und Produzenten wie Mark Pritchard. Aber die kalkulierte Sabotage der Quantisierungsfunktion in Musikprogrammen macht noch keine Revolution. Was auf seiner »Polyfolk Dance EP« so wunderbar geschlossen und flatterhaft glückte, nämlich tänzelnd einen stimmungserhel-

WE DELIVER THE GOODS



TITIYO
Hidden CD
(Despotz Records)

Die schönste Traurigkeit, die je zu hören war!
Das Comeback-Album von TITIYO nach ihrem Megahit „Come Along" aus dem Jahre 2001!

»Große Überraschung also, dieses spannende Coming-Out der Titiyo.« – Coolibri

BEAK>
Beak> CD
(Invada)

Das neue Projekt des PORTISHEAD Masterminds Geoff Barrow. Zusammen mit Billy Fuller und Matt Williams bahnt er sich auf diesem selbstbetitelten Debüt seinen Weg durch ebenso spannende wie dichte Psychedelia-Post-Ambient-Rock-Dschungel.

»Die Neuigkeit, dass Geoff Barrow BEAK> gegründet hat, sollte auf dem gesamten Planeten für wässrige Münder und ungezügelten Appetit sorgen.« – drownedinsound

DANIEL JOHNSTON
Is And Always Was
CD/LP
(Feraltone)

JOHNSTON wird als amerikanisches Urgestein im gleichen Atemzug wie der Bluesmann ROBERT JOHNSON und die Countrylegende HANK WILLIAMS genannt. Nun erscheint mit „Is And Always Was" sein neuestes - und vielleicht großartigstes Album!

»DANIEL JOHNSTON is the greatest songwriter on earth.« – KURT COBAIN

Neue Helden. neuer Sound. Jetzt bei MediaMarkt

Im Vertrieb von CARGO RECORDS GERMANY

lenden Aufwärtshaken neben dem nächsten zu platzieren, wirkt auf den 18 Stücken des Mohawke-Debüts mal wie ein frittierter Mars-Riegel auf lockeren Plomben, mal wie eine verwaschene Karikatur von Outkast (so die Zusammenarbeit mit dem Ostküsten-Soulsänger Olivier Daysoul) und bisweilen sogar leicht ranzig. Die als menschlicher Fehlerfaktor gerühmte Lockerheit der Methode Mohawke ist stellenweise auf Autopilot gestellt und scheint von jeglichen Zufällen befreit. Akribisch geschnitten und perfekt abgestimmt, zündet »Butter« Sample-Nagelbomben in Reihe und vor allem im Wettlauf mit sich selbst. Es bleibt kaum Zeit zum Luftholen. Um kein Nörgler zu sein: Es gibt auch vollkommene und wunderbare Augenblicke. »Rising 5« zum Beispiel – als Instrumental eine Vorahnung dessen, wie sich der Sound von Hudson Mohawke multiplizieren könnte, stellte man ihm die richtigen Leute ans Mikrofon. Da braucht es nämlich ein wenig mehr Kehle als den zugegebenermaßen nicht uncharmanten Singjay Dam-Funk aus dem Hause Stones Throw. »Butter« ist ein hervorragender Katalog, der, wie auf einem Beat-Tape üblich, Playback-Stücke zum Verkauf feilbietet: Um Wegmarke zu sein, fehlen hier allerdings noch ein paar Meilen. *Text: Gerd Janson*

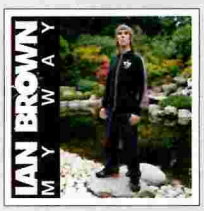
PETE YORN & SCARLETT JOHANSSON

»Break Up«

(Warner) bereits erschienen

Die Kategorie der ›schwierigen zweiten Platte‹ muss im Fall von Scarlett Johansson ersetzt werden durch die der ›schwierigen Platte zu zweit‹. Im französischen Fernsehen konnte man die Schauspielerin kürzlich beobachten, wie sie mit silbrig glänzendem Lidschatten und einem Minikleid im Stil von Emilio Pucci, dem italienischen Über-Couturier der sechziger Jahre, »Relator«, einen mit halber Kraft dahinflirrenden Sommersong aufführte; irgendwie französisch zwar, doch mit Sicherheit eher Normandie als Côte d'Azur. Der Auftritt und die Aufmachung Johanssons waren dabei durchaus wohlkalkuliert. Denn ihr Duettpartner, der Amerikaner Pete Yorn, hatte, als er die Schauspielerin fragte, ob sie mit ihm ein Album aufnehmen wolle, eine klare Vorstellung. Er wollte an die großen Tage von Serge Gainsbourg und Brigitte Bardot anknüpfen. Ein so gewagtes, wie aussichtsloses Ziel: Schließlich war Yorns Ruf bislang weniger der des Kette rauchenden, anarchischen Erotomanen, sondern der des »Pete Yawn« (»Peter, das Gähnen«), wie er von den amerikanischen Kritikern genannt wird – und sein einziger größerer Beitrag zur Popkultur die Begleitmusik für einen Werbespot eines Mercedes-Sportwagens. Scarlett Johansson dagegen hätte das Bardot-artige Styling bei ihrem Auftritt gar nicht nötig gehabt, sie ist ja wer, Hauptrollen in Sophia Coppolas »Lost in Translation« und in Woody Allens »Matchpoint« haben sie zu einer der Schauspielerinnen des Jahrzehnts gemacht. Und dann gibt es auch noch »Anywhere I Lay My Head«, ihre Platte mit Coverversionen von Tom Waits, toll gesungen, und auch für Leute ein Vergnügen, denen die allzu gut geölte Schlechte-Laune-Maschinerie von Tom Waits eine ganz andere Art von Kopfschmerz als den erwünschten Effekt des Rotwein- und Whisky-Katers verursacht.

»Break Up« mit Pete Yawn ist davor entstanden, schon 2006, doch die Plattenfirma bringt es erst jetzt heraus. Und klingt »Relator«, das erste Stück des Albums, noch einigermaßen beflügelt, so gibt Yawn schon im zweiten, von ihm fast allein gesungenen »Wear and Tear«, die Richtung vor, in der es weitergeht: Pling-plang vom Banjo, amerikanische Middle-of-the-Road-Musik; das dritte Lied, »I Don't Know What to Do«, ist eine countryeske Schunkelnummer, später dann, bei »Blackie's Dead« hören sich die Duettpartner an wie Stevie Nicks und Lindsey Buckingham in der »Rumours«-Phase Fleetwood Macs. Pop-Trivia-Enthusiasten werden sich erinnern: »Rumours«, bis zu Michael Jacksons »Thriller«, das erfolgreichste Album der Popgeschichte, die Platte, von der Bill Clinton sich seinen vergnügt dahinschaukelnden Kampagnensong »Don't Stop« auslieh. Archetypisch amerikanischer, affirmativer Wohlklang also, das ganze Album. Serge Gainsbourgs einziger Beitrag zur amerikanischen Popkultur allerdings bestand in der Würdigung zweier Anti-Helden: »Bonnie and Clyde«, aufgenommen 1968, ein Duett… mit Brigitte Bardot. *Text: Sebastian Hammelehle*



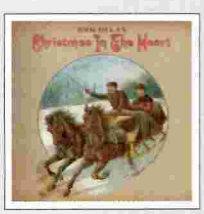
IAN BROWN

»My Way«

(Fiction / Universal) VÖ: 30. Oktober

Das Lustige an jeder neuen Ian-Brown-Platte ist, dass sie verlässlich mit neuen Hoffnungen auf eine Wiedervereinigung der Stone Roses einhergeht. Schon im März meldete die englische Website Mirror exklusiv, dass 21 Reunion-Konzerte für Sommer 2009 geplant seien, die Verträge wären nur noch leidige Formsache. Bis heute wartet man vergebens auf die Tour, aber wen wundert's eigentlich: Das Verhältnis zwischen Brown und John Squire ist nachweislich gestört – und zwar so heftig, dass der Beobachter den Eindruck bekommen muss, Ian Brown ließe keine Gelegenheit aus, seinem früheren Gitarristen ans Bein zu pinkeln: »Seine Seahorses-Platte war absoluter Müll«; »Er kann überhaupt nichts teilen, dieser John«; »Das ganze Koks machte ihn nur noch mehr zum Eigenbrötler« – derlei Statements las man in der britischen Pop-Presse in den letzten Monaten andauernd. Und dann wird plötzlich wie zum Hohn des Ganzen die legendäre erste Stone-Roses-Platte in einer reißerischen Collectors-Edition aufgelegt, die ungefähr so viel kostet wie eine ausufernde Pub-Tour in Manchester. Es drängt sich die Vermutung auf, dass hier emotionale Fronten zugunsten von knallhartem Marketingkalkül in Schieflage gerückt werden. Was liest sich schon lieber als Beleidigungen?

Auf »My Way«, Ian Browns sechstem Soloalbum seit dem Roses-Split, scheint die Soap abermals weitererzählt zu werden. Ein subtiler Squire-Diss reiht sich an den nächsten: »Thoses were the days when we had it all / And these are the times I got so much more«, heißt es etwa in »Always Remember Me«, einem elegischen Stück Pathos-Pop mit Paukendonner, sticheligem Flötengefiepse und fast schon bedrohlich klingendem Gesang. Und dann später, im würdevollen »For the Glory«: »And when the bombs began to fall / I didn't do it for the Roses (…) / Cry like you never cried before / See my picture on your wall«. Neben solchem Gekasper gibt es auf »My Way« aber mindestens drei grandiose Songs: Das diskoide »Marathon Man«, das dank seines vollendeten Refrains zu den besten Stücken in Browns Songkatalog gehört; »Own Brain«, ein von Dave McCracken (u. a. dEUS, The Rifles, Depeche Mode) glasklar produziertes Beat-Gebilde von gewaltiger Durchschlagskraft, dessen Titel übrigens ein aussagekräftiges Anagramm des Künstlernamens bildet; und nicht zuletzt die eröffnende Single »Stellify«, die mit zehn geloopten Tastenanschlägen aus nur sechs aufsteigenden Noten jenen simplen Drive vorgibt, der bis zum letzten Stück die Stimmung des Albums bestimmt. Apropos Stimmung: Im Vorfeld der Veröffentlichung erklärte Ian Brown, dass der Sound von »My Way« maßgeblich von Michael Jacksons »Thriller« inspiriert sei. Nun braucht man zwar etwas Fantasie um diese Behauptung nachvollziehen zu können, falsch ist sie deswegen aber nicht. Wurden diese visionären 42 Minuten nicht schon für viel absurdere Projekte als Blueprint herangezogen? Oder war es möglicherweise doch bloß die Jackson-Referenz, die Ian Brown gefiel? Mit einer solchen behauptet man sich im Diskurs nämlich gleich noch mal so gut. *Text: Michael Lutz*



BOB DYLAN

»Christmas in the Heart«

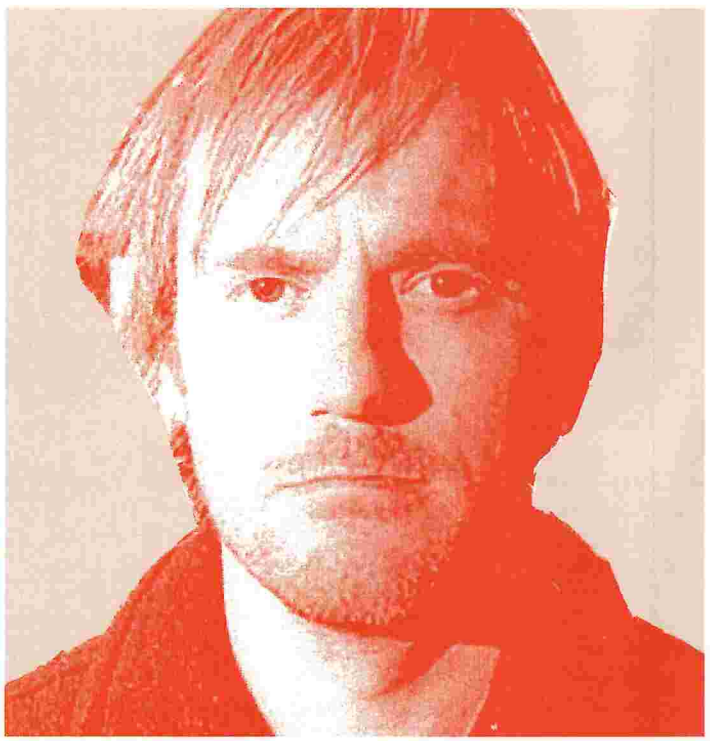
(Columbia / Sony) bereits erschienen

Selten stellte ein Album eine derartige Herausforderung für Mensch und Material dar wie Bob Dylans bereits im Spätsommer für den Herbst angekündigtes Weihnachtsalbum. Ein Scherz? Eher schon ein grimmiger Humor, der dick wie Schneeflocken

QUESTIONNAIRE

Essenzielle Fragen: Geoff Barrow

FRAGEN: MAX DAX **ILLUSTRATION:** PATRICK KLOSE



Der Schlagzeuger und Produzent Geoff Barrow wurde bekannt als Gründungsmitglied von Portishead. Dieser Tage veröffentlicht er mit »Recordings 05/01/09 > 17/01/09« ein dunkelgrooviges, weitgehend instrumentales Krautrock-Album, das er mit dem von ihm neugegründeten Trio Beak> eingespielt hat.

Mein liebster Film von John Carpenter…?

…ist vermutlich »Assault on Precinct 13«. Die Botschaft des Films mag grenzwertig sein, aber dafür ist seine Machart umso brillanter. Dialoge, Licht, Cast und vor allem sein Score sind einfach unfassbar gut. Ich bin aufgewachsen mit diesem Sound. Ich kannte Teile dieser kalten, elektronischen Musik, lange bevor ich den Film überhaupt das erste Mal gesehen hatte, weil irgendeine Hiphop-Gruppe auf irgendeinem Mix-Tape Carpenters Musik gesampelt hatte. Und ich war völlig baff, als ich »Assault – Anschlag bei Nacht« dann später zum ersten Mal auf Video sah. John Carpenter ist ein Meister des Minimalismus. Er hat uns bei Portishead, wie auch mir selbst bei meinem neuen Projekt Beak> gezeigt, dass es oft viel mehr bringt, einzelne Noten zu spielen als ganze Akkorde. Man lässt einfach alles Überflüssige weg – und hat am Ende mehr.

Das Gedicht, das ich in meinem Herzen trage…?

…gibt es in meinem Leben nicht, denn ich lese weder Gedichte noch Bücher. Ich bin kein Sprachbegabter. Ich schreibe keine Songs, und ich singe auch keine. Deshalb muss ich auch stets ehrlich passen, wenn ich von Leuten gefragt werde, was Beth mit ihren verrätselten Songtexten bei Portishead wohl aussagen möchte. Honestly: Ich habe keinen blassen Schimmer, aber ich liebe ihre Stimme. Irgendwann stellte ich fest, dass ich meine Stimme ebenfalls mag. Auf dem Beak>-Album singe ich jetzt auf mehreren der Tracks, aber keine Texte, nur Laute. Ich setze ich meine Stimme wie ein Instrument ein. Ich würde also trotz der Präsenz meiner Stimme von einem Instrumentalalbum sprechen.

Meine augenöffnende Krautrock-Erfahrung…?

…verdanke ich einer Sendung, die Mark E. Smith von The Fall 1990 auf Radio 2 moderierte. Er spielte den Track »Vitamin C« von Cans wegweisenden Album »Ege Bamyasi« von 1972. Ich war sprachlos, suchte panisch nach einer Musikkassette und schnitt mit, was ich noch auf Band bekam. Can wurden binnen fünf Minuten zu meiner absoluten Lieblingsband – weil sie mit Jaki Liebezeits Schlagzeug neben den amerikanischen JB's den ganz anderen, den europäischen Entwurf einer rhythmusbasierten Musik verkörperten. Es bereitete mir später übrigens größte Schwierigkeiten, das Spezifische dieses Can-Sounds zu adaptieren. Das gelang mir erst bei Portisheads »Third«-Album. Und bei Beak> tauchen viele repetitive Momente à la Can auf, einfach, weil wir alle total auf diese deutsche Musik stehen. Als Portishead 2007 die künstlerische Leitung des ATP-Festivals übetragen bekamen, buchten wir auch ein Konzert von Damo Suzuki, dem Sänger von Can. Aber ich traute mich nicht, ihn anzusprechen. Ich schaute mir einfach sein Konzert an und genoss die Musik und war glücklich, dass ich Can durch einen Zufall früh in meinem Leben entdeckt hatte.

Mein Lieblingsschneider…?

…würde verarmen, wenn er mich als Kunden hätte. Ich finde einfach keinen Zugang zur Mode. Mein Stil entspringt bei mir einer reinen Zweckmäßigkeit. Ich muss mir jeden Morgen etwas anziehen, damit ich nicht friere. Natürlich bin ich mir dessen bewusst, dass ich mit meinen Klamotten keinen Blumentopf gewinnen kann. Also drehte ich, als wir das Video zu dem Song »Iron Acton« von Beak> schossen, die Farbe aus den Bildern und zog die Kontraste dermaßen hart an, dass der Film nur noch aus hartem Schwarz und hartem Weiß bestand und man uns nicht mehr wirklich erkennen konnte. Der schöne Nebeneffekt war, dass alles schließlich so aussah wie ein New Yorker Underground-Film aus den Sechzigern.

Der Beat, der mein Leben veränderte…?

…findet sich in dem Song »Rebel Without a Pause« von Public Enemys Jahrhundertalbum »It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back«. Ich hörte »Rebel Without a Pause« zum ersten Mal als Teenager in einem Club in Bristol, der auch von vielen Schwarzen besucht wurde. Der Laden war dafür bekannt, dass er auch Hiphop mit höchster Lautstärke spielte, aber ich war vor allem dort, weil ich mich nach einer Freundin sehnte und dort mein Glück versuchen wollte. Man stelle sich mich vor in meinen besten, herausgeputztesten Ausgehklamotten, mit Bundfaltenhose und Slippern und irgendwie gänzlich fehl am Platze. Ich lungerte verklemmt in der Nähe des DJ-Pultes herum, unterhielt mich mit einem Mädchen, beobachtete aber mit einem Auge, wie jemand dem DJ ein Whitelabel zusteckte, das er sogleich spielte. Der Laden hatte ein fettes Soundsystem, und »Rebel Without a Pause« blies uns alle um. An diesem Abend wurde mir klar: Ein Mädchen wird mir hoffentlich eines Tages über den Weg laufen, aber ich werde jetzt Musiker.

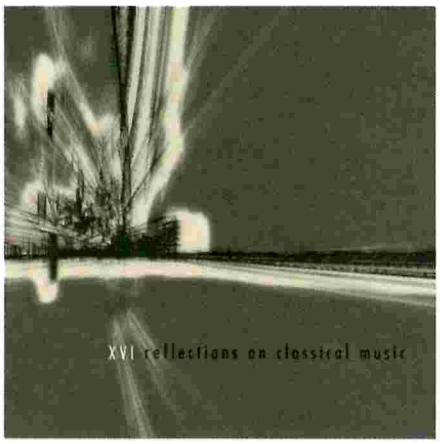
Für Kunst interessiere ich mich…?

…seit ich im letzten Jahr mit einem Kumpel in Bristol meine Galerie Friend & Co. in der Gloucester Road aufgemacht habe. Wir stellen Underground-Künstler aus, darunter auch Sprayer und Comiczeichner, die wir toll finden – einfach Leute, die uns über den Weg laufen. Ich fürchte, das ist gar nicht intellektuell, und schon gar nicht werden wir jemals erfolgreich auf dem Kunstmarkt agieren. Aber für mich reicht das aus! Mit Portishead habe ich viel Geld verdient. Diese Unabhängigkeit erlaubt es mir, mit Außenseitern, deren Arbeiten ich faszinierend finde, Ausstellungen zu machen. Ich betreibe mit Invada Records auch ein Label, das auf Musikebene nach dem gleichen Prinzip funktioniert, und natürlich erscheint auch das Album von Beak> auf Invada – dem Label für Außenseiter, die sonst keinen Stich landen. Für die Galerie zahle ich im Jahr 700 Pfund Miete. Ich fänd's toll, wenn wir damit Geld verdienen würden, aber mindestens ebenso wichtig ist: wir verlieren auch keins.

Der perfekte Drink…?

…ist und bleibt ein eiskaltes, durchgefrostetes Bier nach einem Tag im Studio oder nach einem Konzert. Es löscht den Durst und macht wie ein Aperitif Lust auf mehr. Ich bewundere Leute, die sich mit französischen und italienischen Weinen auskennen, aber ich gehöre nicht zu ihnen. Für mich gibt es nichts Puristischeres als Bier. Und zwar nicht irgendeins: Nur deutsches Bier rinnt so richtig crisp und durchgegletschert durch die Kehle, wenn es im Pub mit Respekt serviert wird. Das perfekte Bier muss in einer kalten, kleinen Flasche serviert werden. Ein Pint ist schon zu viel des Guten. Lieber gleich anschließend eine zweite Flasche nachbestellen. In einem englischen Pub fällt mir die Wahl niemals schwer, denn fast immer lautet die Auswahl Foster's, Carling und Carlsberg, Amstel, Heinecken – und dann gibt es stets noch ein deutsches Bier, das ich dann nehme. Ich weiß nicht, woran es liegt, aber nur deutsches Bier erscheint mir so richtig überspritzig.

Beak> *»Recordings 05/01/09 > 17/01/09«*
(Invada / Cargo) bereits erschienen



ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Um zunächst mal allen Missverständnissen vorzubeugen: »**XVI REFLECTIONS ON CLASSICAL MUSIC**« (Point Music / Universal) ist alles andere als eine dieser geschmackssicheren Variationen, den Geist der klassischen Musik in die Arithmetik heutiger elektronischer Systeme nahezu eins zu eins zu transformieren. Auch gibt es keine mutwilligen Zersetzungen klassischer Notation, um sie in entweihtem Zustand in neuen prozessualen Zusammenhängen rückzukomponieren. Die XVI Tracks auf dieser großzügigen Compilation bebildern eher jenen eklektizistischen Stilmix der elektronischen Musik, der ambitionierte Pfade einschlägt und dabei in seiner Sanftmut so klingt, als hätten ihn Komponisten neoklassizistischer Couleur geschaffen, um zu beweisen, wie gut sie im weiten Spektrum der entgegengesetzten Seite mithalten können. Es sind alles persönliche Klangschöpfungen und keine Bearbeitungen von Fremdmaterial, sozusagen ein Bekenntnis, wie man heutzutage kreativ zu Hause sitzt, tief in sich versunken in träumerische Welten abgleitet und mit musikalischen Datenbanken und Sample-Programmen ein eigenes Universum gestaltet. Darin liegt die Essenz dieser Reflektionen, und Me Raabenstein, der Kurator des Samplers, hat diesbezüglich eine Auswahl zusammengestellt, die hinsichtlich ihrer Qualität nur Volltreffer zu bieten hat. Nun ja, als gemeinsame Klammer könnte hier der Begriff ›romantisch‹ stehen, aber die empfindsamen Klavier-Impressionen von Lawrence, Takeo Toyama und Hauschka, Idyllisch-Zauberhaftes von Gas und Francesco Tristano, visionäre Elemente bei Slowcream und Murcof fächern alles entschieden auf. Und immer dann, wenn man dem meist in Andante sostenuto gehaltenen Pittoresken etwas gelangweilt »Presto! Presto!« zurufen möchte, erfreuen für kurze Zeit poetische Absonderlichkeiten, etwa von Final Fantasy, Akira Rabelais, aber auch Gavin Bryars, dem einzigen Oldtimer der Runde. Wie ebenso Philip Glass einer ist – von dem stammt übrigens der voluminöseste, längste und schönste Track des Albums, der Satz »Heroes« aus seiner vierten Symphonie, gemeinhin eine Reflexion auf die Ursprünge dieser Richtung, als es noch wirklich unerhört war, aus den Musentempeln auszubrechen und sich an so etwas wie David Bowie anderweitig zu versuchen.

Dass die ernsthafte musentempelartige Neue Musik gegenwärtig etwas stagniert, ist kein Wunder. Man vermisst allenthalben die Koinzidenz, Leute neugierig zu machen. Kurioserweise ist gerade einer der langlebigsten Vertreter darin immer noch für Überraschungen gut. Die Rede ist von **HEINER GOEBBELS**: Seine sogenannte ›Neue Musik‹ versprüht seit gut drei Jahrzehnten beständig den Atem unkonventioneller Machart, obwohl er fast nur für den regulären Konzertbetrieb tätig ist. Oder für spezielle Avantgarde-Festivals, die mittlerweile ihm zu Ehren ausgerichtet werden, wie dem italienischen Concerti Contemporanei, von dem die vier exklusiven Aufnahmen auf »The Italian Concerto« (ReR / Broken Silence) datieren. Es sind allesamt stilistisch gewagte, multifunktionale Geniestreiche für Ensemble, Orchester und Solisten, die unterschiedliche Ansätze virtuos verquicken. Gefühlvolles Dahinschwelgen ist dabei nicht seine Sache, aber auch nicht die unbedingte Radikalität. Als ob Bernd Alois Zimmermann, Robert Wyatt und Fela Kuti zusammengemixt wurden, dazu ein Quäntchen italienische Oper und Soul – so komplex und dennoch in sich schlüssig wirkt dieses musikalische Quadrinom aus Improvisation, afrikanischer Instrumentierung und zeitgenössischer Orchesterkunst. Einen vierfachen Salut dafür! Schließlich ein weiterer Veteran aus der Abteilung vielschichtiger Persönlichkeiten – diesmal aus dem Segment Pop. Sasu Ripattis neue Platte als **VLADISLAV DELAY**, »Tummaa« (Leaf / Indigo), eine deutliche Abkehr von seinen oftmals minimalistischen Spielereien, definiert seine Wurzeln als Schlagzeuger, zu dem er ausgebildet wurde, und frönt einer ausgiebigen Suche nach organischeren Strukturen im Spannungsfeld zwischen Jazz, Elektronik und hunderten anderen akustischen Phänomenen. Reichhaltigkeit ist Trumpf – was Delay hier zusammen mit dem Saxofonisten / Klarinettisten Lucio Capece und dem Soundtrack-Komponisten Craig Armstrong auftürmt, ist an inszenatorischer Raffinesse kaum noch zu toppen. Man kann hier jeden Titel ausloten, analysieren, ob ihrer Faszination bestaunen – machen wir's kurz: »Tummaa« ist ein Kracher.

aus den 15 Weihnachtsliedern rieselt. Zur Begriffsklärung: Bob Dylan, 68 Jahre alt und mehrfacher Großvater, singt auf »Christmas in the Heart« Weihnachtslieder der Art, wie sie im American Song-book zu finden sind. Es handelt sich um weit-läufig bekannte Lieder, wie den 1934 von Felix Bernard geschriebenen Country Waltz »Winter Wonderland«, ein Lied, von dem etliche Sprachwissenschaftler behaupten, dass es quasi im Alleingang die Vorstellung einer ›Weißen Weihnacht‹ in der amerikanischen Psyche verankert habe: »Sleigh bells ring, are you listening? / In the lane, snow is glistening / A beautiful sight, we are happy tonight / Walking in a winter wonderland«. Songs wie dieser sind keine Disney-Überwältigungs-Bonbons. Sie sind, ähnlich unserer Vorstellung einer weiß wattierten Heiligen Nacht, ›unschuldiger‹.

Dylan orientiert sich in Instrumentierung und Arrangements, insbesondere, was die in fast jedem Song zum Zuge kommenden Männer- und Frauenchöre betrifft, am Hollywood-Kitsch der dreißiger und vierziger Jahre. Swing, Jazzgitarren, langsame Märsche, Streicher, Gospelklavier, Bar Room Blues – mit »Must Be Santa« findet sich sogar eine handfeste Polka auf dem Album, angetrieben von einem irren Akkordeon und kindgerechtem Call-and-Response-Gesang. Apropos Kinder: Diese Platte ist keine Kinderplatte, obwohl bestimmt viele Kinder sie in ihr Herz schließen werden. Nein, »Christmas in the Heart« hat ganz andere Qualitäten. Zunächst einmal dürfte hinter der Veröffentlichung strategisches Kalkül stecken. Einerseits kann eine solche Platte geeignet sein, eine künstlerische Phase (kommerziell erfolgreich) zu beenden, um eine neue Phase ohne den Ballast vorangegangener Alben in Angriff nehmen zu können. Andererseits schreibt sich Dylan auf seine alten Tage ein in die Tradition der großen US-Entertainer – Bing Crosby, Dean Martin, Elvis oder Sinatra –, die alle an einem Punkt ihrer Karrieren Weihnachtsalben veröffentlicht haben. Schließlich, und das sollte nicht unerwähnt bleiben, da sich Dylan dieser Sache ›bis in alle Ewigkeit‹ verschrieben hat, ist »Christmas in the Heart« ein Benefiz-Album. Alle Tantiemen werden ›bis in alle Ewigkeit‹ an die Hilfsorganisation Feeding America überwiesen, die für notleidende Kinder Armenspeisungen organisiert. Die große Frage ist natürlich, wie dieses Album in das weitgefächerte Werk Dylans einzuordnen ist. Bereits mit »Self Portrait« (1970), »Good As I Been to You« (1992) und »World Gone Wrong« (1993) veröffentlichte der Sänger ganze Alben voller Fremdkompositionen. Doch während die genannten drei auf sicherem Terrain auf oft obskure, fast der Vergessenheit anheimgefallene Folksongs zurückgriffen, interpretiert Dylan dieses Mal mit Songs wie »Little Drummer Boy«, »Christmas Island« oder »Here Comes Santa Claus« Material, das bis dato weder der Gegenkultur noch dem Rock oder dem Folk zugeordnet werden konnte.

Wenn Bob Dylan heute also mit Schellen und Trompeten das Hohelied auf den ›Lord above‹ (und natürlich auch den Weihnachtsmann) anstimmt, dann hat das kaum noch etwas mit seiner zwischenzeitlichen, 1979 für einige Jahre in Wort und Song propagierten Konvertierung zum Christentum zu tun. Wenn Dylan im ersten Vers von »O Come All Ye

Faithful (Adeste Fidelis)« gar mit breitestem US-Akzent auf Lateinisch singt: »Adeste fidelis laeti triumphantes / Venite, venite in Bethlehem / Natum videte regem angelorum«, dann schwingt da etwas ganz anderes mit. Erstens geht hier ein Mann seinen ganz eigenen Weg, antizyklisch, undressiert, unberechenbar. Zweitens begegnet er den mitunter mehrere hundert Jahre alten Liedern mit tiefem Respekt vor dem Original, holt sie vielleicht nicht aus der Versenkung (dazu sind sie in Amerika zu populär), aber erinnert daran, dass es echte, zu entdeckende Lieder hinter den Zuckerguss-Monstern gibt, zu denen etliche der von Dylan interpretierten Lieder über die Jahre mutiert sind. Bestes Beispiel hierfür dürfte das von Judy Garland 1944 eingesungene, bittertraurige »Have Yourself a Merry Little Christmas« sein, dessen Zeilen des Verlusts »Here we are as in olden days / Happy golden days of yore / Faithful friends who are dear to us / Will be someday near to us once more« dem Weihnachtslied einst eine ganz andere, melancholischere Dimension schenkten.

En passant lüftet der Sänger übrigens das Geheimnis um sein langjähriges Produzenten-Alter-Ego ›Jack Frost‹. In dem einst von Nat King Cole eingesungenen »The Christmas Song« heißt es: »Chestnuts roasting on an open fire / Jack Frost nipping on your nose / Yuletide carols being sung by a choir / And folks dressed up like Eskimos«. *Text: Max Dax*

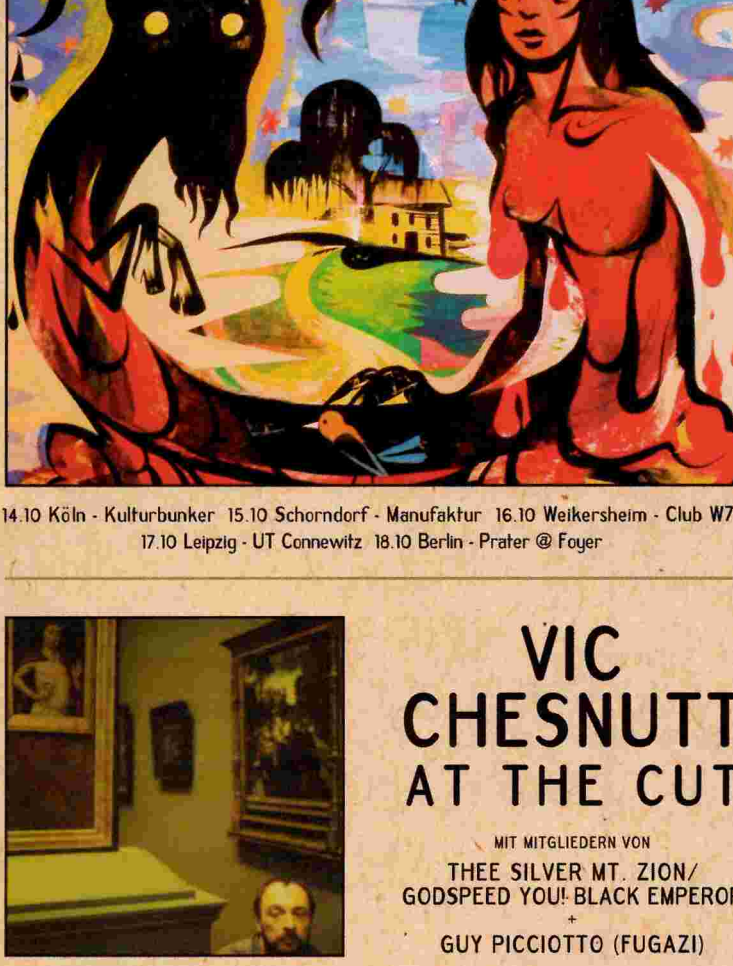
DINKY
»Anemik«
(Wagon Repair / Wordandsound) bereits erschienen

HOPE SANDOVAL & THE WARM INVENTIONS
»Through the Devil Softly«
(Nettwerk / Soulfood) bereits erschienen

Es braucht eine Weile, bis man auf Dinkys neuem Album im elften Stück »Fadeik« die Coverversion von »Fade into You« erkennt, einem Song von Hope Sandovals ehemaliger Band Mazzy Star. Dabei überträgt Alejandra Iglesias aka Dinky die ultraverträumte Stimmung des Originals mit größter Selbstverständlichkeit in ihr fragiles Elektro-Idiom, das andererseits nur selten so knurpselnd und beatlos schimmert wie hier. Wie schon auf ihren beiden bisherigen Alben benutzt die in Berlin lebende Chilenin minimalistischen House als Grundlage für ihre transparenten Reflexionen über das Verhältnis von analogen und digitalen Sounds. Darin bevorzugt sie recht wattige, beinahe sanfte Bassdrums und versonnene Claps, nur die vielschichtigeren Tracks wie »Ceramik« oder »Skyped« richtet sie zu einer robusteren Körperlichkeit auf. Die einzelnen Stücke vereint eine Vorliebe für wässrig glucksende und klackernde Percussion in einer REM-Phasen-Welt aus wortlosen Stimmen. Durch Echos und Hall entziehen sich diese Stimmen der analogen Eindeutigkeit und werden zu abstrakten Geräuschen, eher Fetzen der Erinnerung an organische Klänge. Diese Traummonologe, die selten auch zu Chorstärke oder einem Baritondialog anschwellen, treiben als angenehme Spur neben dem Bewusstsein des Hörers dahin. Vor allem, wo lose rhythmische Latin-Einflüsse auftauchen, da erinnert diese Bauweise an die Bossas von Juana Molina, unterschwellig und frei.

Selbige Strukturen schaffen zugleich eine Verbindung zur traumgleichen Folkrocktrance von Hope Sandoval. Über das direkte, eigenartig kühle Zitat Dinkys hinaus, kann »Fade into You« durchaus als Methode beider Musikerinnen verstanden werden. Sandoval, Los Angelina mit mexikanischen Wurzeln, beschwört wie Dinky auf ihrem neuen Album und wieder höchst apart die Körperlosigkeit und das Ungefähre, so wie sie es

CARLA BOZULICH
EVANGELISTA
PRINCE OF TRUTH



14.10 Köln - Kulturbunker 15.10 Schorndorf - Manufaktur 16.10 Weikersheim - Club W7
17.10 Leipzig - UT Connewitz 18.10 Berlin - Prater @ Foyer

VIC CHESNUTT
AT THE CUT

MIT MITGLIEDERN VON
THEE SILVER MT. ZION/
GODSPEED YOU! BLACK EMPERO
+
GUY PICCIOTTO (FUGAZI)

CLUES
CLUES

9.11 Prague - Klub 007 Strahov
11.11 Nuernberg - MUZ
12.11 Leipzig - UT Connewitz
13.11 Berlin - Bang Bang Club

DO MAKE SAY THINK
OTHER TRUTHS

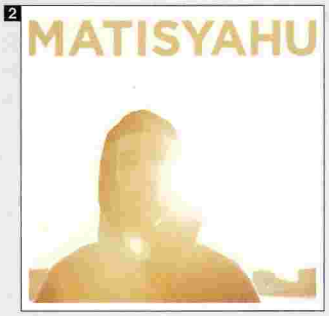
26.10 Leipzig - Conne Island
27.10 Munich - Feierwerk
28.10 Schorndorf - Manufaktur
29.10 Duedingen CH - Bad Bonn
10.11 Hamburg - Molotov
15.11 Bielefeld - Forum
16.11 Berlin - Magnet

Alle Titel erhältlich als CD in spezial angefertigter Verpackung & als
180 gr. Deluxe LP. Beide Formate in 100% recycelter Pappehülle
CONSTELLATION
WWW.CSTRECORDS.COM
AL!VE

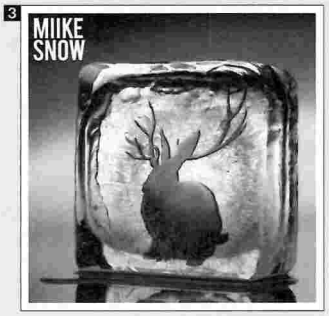
seit tatsächlich über zwanzig Jahren tut. Wenn wir das Wort heute im Wortschatz hätten, wir fänden Sandovals Stimme vermutlich ›betörend‹. Einen Willen zur Verführung andererseits kann man Sandovals Stimme nicht unterstellen. Der seltsame Appeal ihres gehauchten, entkörperlichten Gesangs liegt eigentlich in einer Aura des Desinteresses und der Abwesenheit. Als sei sie auf einer nicht sozialdienlichen, nicht ungefährlichen Droge – was ihrer Musik bei aller Hippiehaftigkeit stets zu opakem Glanz verhilft. Wenn man hier mitunter an den zeitlupig-zähen Heroin-Glam ihrer frühen Tage bei Opal erinnert wird, so liegt das vermutlich an My Bloody Valentine-Drummer Colm O'Ciosoig, mit dem Sandoval im Jahr 2000 die Warm Inventions gründete. Dass die beiden sieben Jahre für ein weiteres gemeinsames Album gebraucht haben, muss dann nicht weiter verwundern. *Text: Markus Schneider*

1

2



3



1

JIM O'ROURKE

»The Visitor«

(Drag City / RTD) bereits erschienen

»Für Derek« lautet die Widmung auf der neuen Platte von Jim O'Rourke. Damit ist natürlich Derek Bailey gemeint, der große alte Mann der frei improvisierten Gitarre, der Weihnachten vor vier Jahren verstorben ist und den O'Rourke Zeit seines Schaffens zu den größten Inspirationsquellen zählte. Baileys radikal abstraktes Spiel suchte nach musikalischer Schönheit jenseits der melodischen Ansprache des Hörers, ihm ging es um die absolute Offenheit des Improvisierens: Musik ohne Formeln, ohne ›Entwicklung‹, ohne vorhersehbare Verläufe auf eine Totalisierung hin. Es ist interessant, dass Bailey gerade in den letzten Jahren seines Lebens von avancierten Pop-Schaffenden neu entdeckt wurde, so von David Sylvian oder von den Vertretern der Tokioter Improv- und Noise-Avantgarde.

In Tokio hat nun auch O'Rourke – der seit seinem Ausstieg bei Sonic Youth in der japanischen Hauptstadt wohnt – »The Visitor« aufgenommen, sein erstes Soloalbum seit acht Jahren; von seinen bisherigen Werken schließt es am ehesten an das 1997er Album »Bad Timing« an, in dessen offenen Strukturen sich ja ebenfalls die Bailey'schen Ideen niederschlugen. Was O'Rourke vom Improv-Meister unterscheidet, ist der Pop-, manchmal Musical-hafte Reichtum seiner Arrangements. Und der Spaß am Zitieren: »The Visitor« besteht (jedenfalls in der digitalen Version) aus einem durchgehenden, knapp vierzigminütigen Instrumental, das mit einem knirschend angeschlagenen, John-Fahey-artigen Riff auf der Halbakustischen beginnt und von diesem harmonischen und rhythmischen Ausgangspunkt alsdann unentwegt durch Metren, Stile und Epochen mäandert. Die Fahey'sche Appalachengitarre bildet, wiederum wie auf »Bad Timing«, so etwas wie das Leitinstrument. Man hört aber auch: Schlagzeug, das nach Pferdegetrappel klingt; quietschend in sich verdoppelte Monster-Prog-Gitarrensounds, die ebenso gut von einer alten Yes-Platte stammen könnten; ein Alt-Saxofon, das sich nach Art des späten Coltrane zu stellaren Klängen erhebt; eine zwischen den Kanälen hin- und herhüpfende Querflöte; ein fern verhalltes Feedback-Crescendo nach Art von Big Stars »Holocaust«-Song; auch das – Alex Chiltons Blues- und Noise-verbindendes Gitarrenspiel – ist ja schließlich eine Blaupause für O'Rourkes unermüdlichen Versuch der Verschränkung von Tradition und Moderne.

So ist es fortwährend: Es hagelt hier nur so die musikalischen In-Jokes; nicht immer hat O'Rourke sein spezifisches Verhältnis von klanglicher Überfülle und struktureller Verweigerung gegen zu leichtes Hören im Lot. Doch dann sind da wieder jene großen Momente, in denen er mit dramatischer Geste eine musikalische Idee, ein Motiv, einen Rhythmus zu etwas Anderem werden lässt. Ihre Höhepunkte hat die Dramaturgie dieser Platte nicht in melodischen Auflösungen oder gelungenen Harmonien, sondern im besonders schönen Schimmer des Werdens. Eine manchmal etwas zu alberne, aber fast immer rührende, in jeder Sekunde spannende, trotz aller Abstraktheit sehr warme und subjektive Musik. *Text: Jens Balzer*

MUSIK ZUR ZEIT

Carla Bozulich

ist Sängerin von Evangelista und hatte als Kind eine imaginäre Freundin namens Geraldine Fibber

Calvin Johnson: »Baby Be Mine« *(Die Mixtapes kann man über diverse Indie-Kataloge im Internet bestellen.)*
Calvin Johnson, Gründer von K Records und ehemaliges Mitglied von Beat Happening, Dub Narcotic Sound System und Halo Benders hat 28 Mixtapes zusammengestellt, auf denen er seine Lieblingssongs thematisch ordnet. Auf »Baby Be Mine« findet man R&B und Soul von weniger bekannten Künstlerinnen der 50er und 60er. Die singen dann von allen möglichen Formen des Liebeskummers und Liebesglücks. Ich höre das Tape sehr gerne sehr laut im Auto.

Nels Cline: »Arrows« *(Little Brother, 1998)*
Dieser Song des Nels Cline Trios stammt vom Album »Sad« und handelt von zwei verlorenen Seelen, die wahllos durch Zeit und Raum driften und irgendwann unvermittelt kollidieren. Das scheinbar aussichtslose Kreisen in der immerselben Flugbahn führt schließlich doch zum Ziel: Erlösung.

Amália Rodrigues: »The Greatest Collection« *(EMI, 2009)*
Jeder ihrer Songs bereitet mir größte Freude und tiefstes Leid. Ihre unbeschreibliche Stimme machte sie in den Fünfzigern zur Königin des portugiesischen Fado.

The Ohio Players: »Fire« *(Mercury, 1975)*
Dieses Album ist ein 70s-Disco-Schmuckstück, allein schon wegen dem Titelsong »Fire«. Im Moment tanze ich jeden Tag zu diesem Song. Und schaut euch das Cover an: Eine Frau mit Feuerwehrhelm, um deren nackten Körper sich der Feuerwehrschlauch wie eine Python windet. Fantastisch!

Xiu Xiu: »Boy Soprano« *(5rue Chris, 2006)*
Noch ein Song zu dem ich gerade gern mal durch mein Hotelzimmer tanze. Wenn es einen großen Spiegel gibt, bleibe ich davor stehen und singe synchron mit. Das dazugehörige Album »The Air Force« ist wunderschön produziert. Die Stimme von Jamie Stewart klingt total verrückt. Diese Liebe hält für immer und bis in alle Ewigkeit.

2

MATISYAHU

»Light«

(Sony) bereits erschienen

Im agnostischen Europa ist Matisyahu ein skurriles Phänomen. Einen chassidischen Juden im entsprechenden Outfit – die weißen Fäden des Tallits baumeln ordnungsgemäß unter dem weißen Hemd hervor – vermutet man in der Kingston Avenue in Brooklyn oder in Jerusalem. Ein chassidischer Jude, der toastet, rappt und durch die Welt tourt, ist eine andere Kategorie, die deutlich macht, dass Religiösität und Pop auch in Milieus keine Gegensätze mehr sein müssen, die als nicht gerade mo-

dern gelten. Unbemerkt von den alten Europäern hat Matisyahu mit seinem Live-Album »Live at Stubb's« von 2005 und der regulären zweiten Platte »Youth« von 2006, die von Bill Laswell produziert wurde, in den US-Charts erstaunlich hohe Platzierungen erreicht.

Jetzt ist »Light« erschienen, das durchaus das Zeug dazu hat, ein veritables Hit-Album zu werden, was Matisyahus Label Sony freuen dürfte. »Light« ist musikalisch auf der Höhe der Zeit und gleichzeitig absolut zugänglich. Matisyahu und seine Leute haben keine Angst vor irgendwelchen Genregrenzen. Zwar wurden Sly and Robbie angeheuert und Studios in New York und Kingston gebucht – und trotzdem treffen auf »Light« die Rhythmen von Dancehall und R&B auch auf die Strukturen traditioneller Rocksongs. Auf »Struggla« etwa werden Barry Levingtons »Struggler«-Lyrics kurzerhand gesampelt und als Refrain übernommen, während anderswo fette Rockgitarren von Kinderchören abgelöst werden. Schließlich wird hin und wieder ein Stück zu einem operettenhaft überdrehten Monster beschleunigt, das hat man im vergangenen Jahr schon so ähnlich mal anderswo gehört. Dazwischen sind absolut radiokompatible Nummern gestreut. Wenn es also den Mainstream noch geben sollte, dann klingt er wahrscheinlich wie »Light«, auch wenn Matisyahus Lyrics nie von Sex, Glamour und Fame handeln, sondern immer von einer ›struggling soul‹, die sich und die Welt begreifen will und das Leben feiert, wie es vielleicht nur ein Gläubiger kann.

Musikalisch ist »Light« oft ziemlicher Kitsch, was nicht notwendigerweise ein Problem sein muss, immerhin reden wir hier von Pop. Problematisch wird es, wenn sich Matisyahu plötzlich wie Sting anhört oder irgendein anderer vor sich hinheulender weißer Rocker aus der Heavy Rotation der Achtziger. Charmant aber ist Matisyahu da, wo er ganz er selbst ist, er sich also entweder jamaikanisches Toasting auf eine Weise aneignet, die eigenen Style verrät, oder wenn er moderat rappt. Zum Beispiel auf »On Nature«, wo beide Vortragsweisen über einem gemütlich vor sich hin rollenden Rhythmustrack abwechselnd zum Einsatz kommen. Wenn dann der Albert Leonard Middle School Boys' Choir einsetzt, dreht man beseelt den Regler hoch: »We are men of nature / We are made from the earth / At the end of my eighty / I return to the dirt / Just sand / Just rock / Dry Land / Vast and silent / Only being, only breathing / We're just children of believers«. Wenn es Gott gibt, dann freut er sich wohl über seinen Matisyahu, der keine Angst davor hat, dahin zu gehen, woher er mal gekommen ist. *Text: Ulrich Gutmair*

3

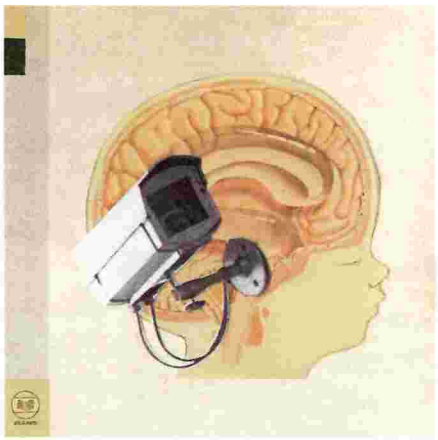
MIIKE SNOW

»Miike Snow«

(Sony Music) VÖ: 23. Oktober

Ein Versteckspiel mehr: Als zu Beginn des Jahres erste Stücke von Miike Snow im Netz kursierten und prompt für Furore sorgten, blieb die Frage nach der Autorenschaft gänzlich unbeantwortet. Bürgerliche Namen wurden streng geheim gehalten, einzig das Abbild einer seltsamen Sagengestalt namens ›Jackalope‹, einer Kreuzung aus Hase und Gabelbock, gab dem Projekt ein Gesicht. Der Zweck solcher künstlerischen Anonymität ist bekannt: Ehemals gewählt zur Flucht vor einer gnadenlosen Hermeneutik, die jeden Akkord zum bloßen Mittler biografischer Randnotizen degradiert, ist sie mittlerweile fest als Strategie im Musikmarketing verankert. Erst darf das Publikum lange rätseln, wer hinter dem ganzen Mysterium steckt, und dann wird eine Enthüllung inszeniert – die doppelte Aufmerksamkeit ist garantiert. So auch bei Miike Snow.

Mit der Veröffentlichung ihres ersten, selbstbetitelten Albums geben sie sich zu erkennen: Namentlich sind es die beiden Schweden Christian Karlsson und Pontus Winnberg sowie der US-amerikanerische Sänger Andrew Wyatt. Allesamt keine Unbekannten: Wyatt trat bisher mit Bands wie The A.M. und Fires of Rome in Erscheinung, Karlsson und Winneberg produzierten unter ihrem Studiopseudonym Bloodshy & Avant solch große Damen des Showbiz wie Madonna, Kylie Minogue, Ms. Dynamite und Jennifer Lopez. Wer sich die vorab veröffentlichten Stücke »Animal« und



DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Wir brauchen alle mehr gleichgeschlechtlichen Sex! Wenn nicht im eigenen Bett, dann unbedingt auf der Stereoanlage. Zu schwer drückt die Last tausendjähriger Heteronormativität, als dass man **THE HIDDEN CAMERAS** nicht um jeden Homo-Songtext danken möchte. Auch mit ihrem fünften Album »Origin: Orphan« (Arts & Crafts / Al!ve) arbeitet die Band um Joel Gibb an dem richtigen Ziel, gleichgeschlechtliche Liebe als fröhlich und gesund darzustellen. Wer die hohe Schwulenquote unter Künstlern als Argument gegen diese These anführt, dem sei eine schallende Ohrfeige verpasst und gesagt: Andeutungen und Geheimwissen nützen nix. Was die Welt stattdessen braucht, sind Musiker wie Joel Gibb, die mit aller Selbstverständlichkeit hinausposaunen, wie natürlich und unproblematisch Homosexualität sein kann. Ein solide fundamentierter Kanon schwuler Kultur jenseits von Kitsch, Camp und Verkleidung hilft beim Bewältigen eines immer noch langen und steinigen Weges – hin zu einer besseren Gesellschaft. Dass die Hidden Cameras bei »Origin: Orphan« auch musikalisch ein paar Briketts drauflegen, macht die Angelegenheit umso erfreulicher. Experimente mit Synthesizern verbarrikadieren sich gegen den bekannten Bibelgruppen-Sound der Band. Im Gegenzug gibt's bei Hidden-Cameras-typischen Songs wie »In the NA« das ganz große Schalalalala zu hören – mit allen Instrumenten unterm, genau: Regenbogen.

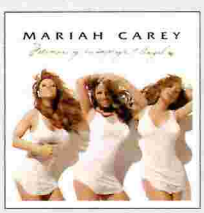
Eine ganz andere Queergruppe führt zur neuen Platte der **RAVEONETTES**. Es war nämlich Stephin Merritt von The Magnetic Fields, der anlässlich seines Verzerrer-Albums »Distortion« die Raveonettes als Noise-Amateure verulkte. Jetzt überholen die Raveonettes The Magnetic Fields in einer ganz anderen Disziplin – im Bubblegum-Pop. »In and Out of Control« (Fierce Panda / Cargo) geizt nicht mit zuckersüßen Melodien und Optimismus. Der neue Produzent Thomas Troelsen verscheuchte die tiefe Dunkelheit, die das Vorgängeralbum so vortrefflich zierte. Wie Troelsen das Vertrauen der Raveonettes gewinnen konnte, nachdem er bereits Geschmacklosigkeiten für Sarah Connor, Monrose und die No Angels fabriziert hat, bleibt allerdings ein Rätsel. Rätselhaft verhielt sich auch schon immer die Band Interpol, weil sich die einzelnen Musiker hinter ihren schicken Anzügen und metaphernreichen Texten verstecken. Einer von ihnen bricht jetzt aus dem schmuckschatullenhaften Dasein aus und nennt sich **JULIAN PLENTI**. Es handelt sich um den Sänger Paul Banks, der sich mit »...Is Skyscraper« (Matador / Beggars / Indigo) so viel persönliche Ansprache genehmigt, wie es bei Interpol niemals möglich wäre. Interpol-Drummer Sam Foragi spielt auch bei Julian Plenti, doch hält der sich angenehm zurück und stimmt mit gedrosseltem Tempo die Zuhörer auf melancholische Herbsttage ein. Zudem hat Paul Banks mit »Only If You Run« einen der besten Songs des Jahres im Repertoire.

2006 erschien mit »The Life Pursuit« das bislang letzte Studioalbum der Gruppe Belle & Sebastian aus Glasgow. Doch im selben Jahr fand sich in jener Stadt eine Band zusammen, die jetzt eine lang klaffende Wunde im schottischen Indiepop schließt. **ZOEY VAN GOEY** nahmen mit Starthilfe von Belle & Sebastians Mastermind Stuart Murdoch als Produzenten 2007 ihre erste Single »Foxtrott Vandals« auf, heute braucht das Trio den direkten Vergleich mit dem damaligen Mentor nicht zu scheuen. »The Cage Was Unlocked All Along« (Chemikal Underground / RTD) steht in bester Tradition cleverer und filigraner Popmusik aus Glasgow. Klanglich besteht eine große Nähe zwischen Zoey van Goey und Belle & Sebastian, die Art der Band ist jedoch ganz verschieden, die einen sind viele, die anderen wenige. Eine bunte Runde wie bei Belle & Sebastian steht dagegen bei **TRIPPING THE LIGHT FANTASTIC** auf der Bühne. Diese Band orientiert sich sowieso mehr an schottischer Pop-Lässigkeit als an der musikalischen Erblast, die ihnen ihre Heimatstadt Hamburg anheften möchte. Wenn die sieben Querköpfe von TTLF je die ›Hamburger Schule‹ besucht haben, dann müssen Orange Juice, Arcade Fire und Of Monteral auf dem Lehrplan gestanden haben. Denn die ebenfalls »Tripping the Light Fantastic« benannte EP (All Rock'n'Roll Speeds Up) klingt so energetisch und unbeschwert, wie es für deutsche Bands eigentlich verboten ist.

»Burial« vornahm, konnte diese Pop-Expertise eigentlich nicht überhören. Hier erklangen bis ins letzte Detail ausgearbeitete Songs, die großen internationalen Produktionen handwerklich in nichts nachstanden und mit schmissigen Melodiebögen und poptypisch unaufdringlicher Instrumentierung auf Anhieb zündeten.

Auch das gesamte Debütalbum ist nun eine überaus kluge Kombination aus simplen Beats, synkopisch getriggerten Synthesizern und exzentrisch scharfen Basslinien, gründend auf der gängigen Bandmatrix: Schlagzeug, Gitarre und Klavier. Nichts Neues, keine Frage, vor allem weil Tracks wie »Song for No One« und »Black & Blue« nachgerade an das Erfolgsprojekt Gnarls Barkley erinnern. Mit geschickt eingesetzten Filtern und Doppelungen verstärken Miike Snow nicht nur die Räumlichkeit des Gesangs, sondern schließen auch nahtlos an die Produktionsstrategien jüngster Kassenschlager an.

Es wird wohl das Ringen um künstlerische Authentizität gewesen sein, das Miike Snow zwischen dem Bekenntnis zur Stardiskografie und dem Wunsch nach einem Bisschen Underground-Credibility zum Versteckspiel anregte. Die Rechung scheint aufgegangen zu sein: Miike Snows Hybride aus Bandsound und Dancefloor erfreuen sich weiterhin wachsender Beliebtheit, nicht nur bei Fans von MGMT und Gnarls-Barkley. So kann Andrew Wyatt ganz unbedarft tun und angesichts der breiten Zustimmung verblüfft verkünden: »Ich glaube nicht, dass wir mit diesem Ausmaß an Aufmerksamkeit gerechnet haben. Wir wollten nur Musik zusammen machen.« *Text: Kenneth Hujer*



MARIAH CAREY

»Memoirs of an Imperfect Angel«

(Island / Universal) bereits erschienen

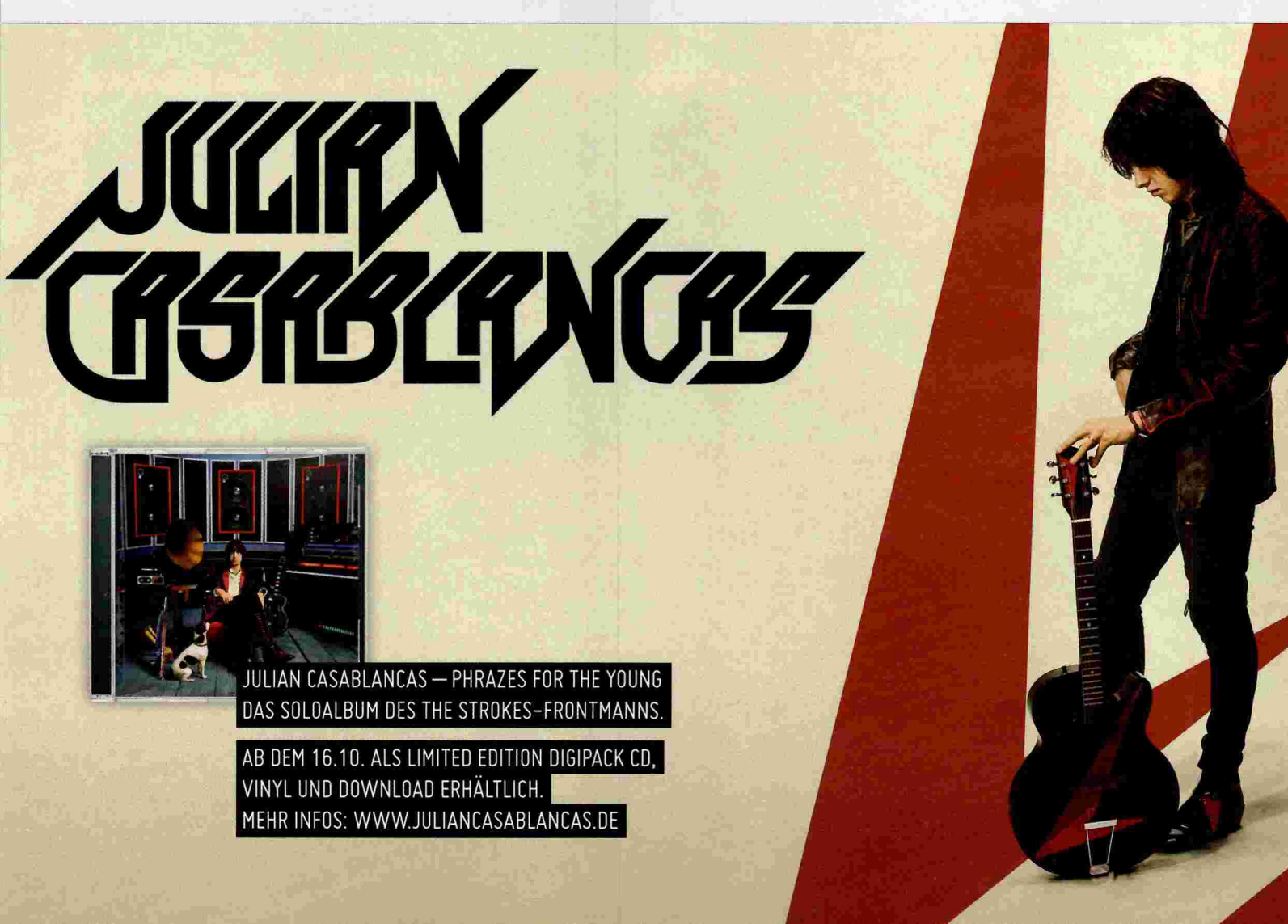
Neue Wege geht man bei Def Jam mit Mariah Carey. Mit Zu-Fuß-Gehen hat das selbstverständlich rein gar nichts zu tun bei einer Frau, von welcher der prachtvolle Satz »I don't do stairs« überliefert ist. Vielmehr ließ man das Booklet zum nunmehr zwölften Studioalbum redaktionell von der Frauenzeitschrift ELLE gestalten – was nicht nur zu Artikeln über Mariahs Leben als verheiratete Frau mit fünf Kleiderkammern geführt hat, sondern auch zur Schaltung von Anzeigen, etwa für Mariahs Parfüm »Forever«. Somit kommt zusammen, was aus pekuniären Gründen in der populären Musik wohl in Zukunft zusammengehören muss: die kundenleeren Verliese der physischen Tonträger-Produkte und die Boulevards mit den glitzernden Objekten der 360-Grad-Vermarktung. In beiden Abteilungen kann »Memoirs of an Imperfect Angel« künftig an-

geboten werden. Auch rein inhaltlich betrachtet wurde bei diesem von Christopher »Tricky« Stewart und Terius »The-Dream« Nash für Mariah »Mimi« Carey produzierten Album nichts dem Zufall überlassen, wozu auch das Risiko nicht-synthetischer, nicht-programmierbarer Instrumente gehört hätte. Hier ist jedes Besenrühren ein bereinigter binärer Code, allerdings mit mehr Zutaten, als ein Croissant Blätterteigschichten hat. Dazu wurden namhafte Gaststars wie Whitney Houston, Kylie Minogue, Rihanna sowie R. Kellys bisher nicht bekannt gewordene Zwillingsschwester eingeladen, jeweils einen Titel beizusteuern – nein, natürlich nicht wirklich. Aber warum Carey hier niemals wie sie selbst klingen darf, sondern ständig Rivalinnen nachzueifern hat, ist in der Tat ein Rätsel bei einer Künstlerin, die als Stimmwunder gepriesen wird, sowie sie einen Fuß vor die Tür setzt. Doch schon der Opener »Betcha Gon' Know« – das besinnliche Räsonieren einer von Schlagzeilen gebrochenen Frau – scheint sich an Houstons Bestreben zu orientieren, ihre Stimme zu schwer sich schleppenden Beats Soul-bewusst in den Keller zu drücken. Der darauffolgende Titel »Obsessed« – eine Mahnung an alle Stalker, dieses Treiben sein zu lassen – erinnert an Rihannas Mehrfach-Echo in »Umbrella«. Ebenso das etwas lässigere »Standing O«, das zumindest von einem gewissen humoristischen Umgang mit Lügen und Betrügen bei anderen kündet – die Künstlerin selbst bewahrt stets ein reines Herz. Das Konzept, klassischen R&B und gravitätischen Diven-Pop mit harmlosen Hiphop-Elementen zu verjüngen, wirkt dennoch nicht gerade erfrischend und insbesondere beim Foreigner-Cover »I Want to Know What Love Is« unangenehm ältlich und austauschbar.

Von den sachte wie ein Herz pochenden Balladen bis zu den energetischeren Instrumentierungen, die aufgrund ihres Tempos früher mal Swingbeat hießen, ist »Memoirs of an Imperfect Angel« der Liebe gewidmet. Wobei die zum Schoßhündchenknuddeln neigende Mariah sich bei den unschuldigen Spielarten des Themas hörbar behaglicher fühlt als im triebhaften Fach, so etwa bei dem aufgekratzten »Candy Bling«, das eine über das Händchenhalten nicht hinauskommende Teenager-Liebe behandelt. Die Wonnen unerfüllter Sehnsucht und den Kitzel des Verabschiedens thematisiert ebenfalls »H.A.T.E.U.«; bei der Benennung handelt es sich um eine Abkürzung von »Having a Typical Emotional Upset«, was bei dieser exaltierten Künstlerin gewiss auch als Aufdruck auf einem T-Shirt sehr passen würde.

Das Cover zeigt Mariah Carey als Trias ihrer selbst mit einer wie in der Zentrifuge geformten Figur. So sehr musste sich ein weißes Rippunterhemd wohl noch nie anstrengen, um der Kurve vom Busen zur Taille hinterherzukommen. Ähnlich wenig naturbelassen erscheint auf dem gesamten Album Mariahs Stimme, was vielleicht die größte böse Überraschung auf »Memoirs of an Imperfect Angel« ist: Von ihren berüchtigten Melismen gibt es kaum eine Spur, die meisten Lieder sind im Notenumfang so gering, dass auch minderbegabte Sängerinnen sie nicht fürchten müssten: kaum eine Passage wurde nicht mit Hall, Volumen und anderen Effekten überschmückt, durch Filter und Amplifier oder ein dickes Kissen gejagt. Als Mariah Carey im Vorspiel von »Angel« die Töne am oberen Ende ihrer einstmals fünf Oktaven anstimmt, da ist es kein virtuoses Spiel mehr, sondern eher das matte Flattern eines Kolibris. *Text: Carmen Böker*

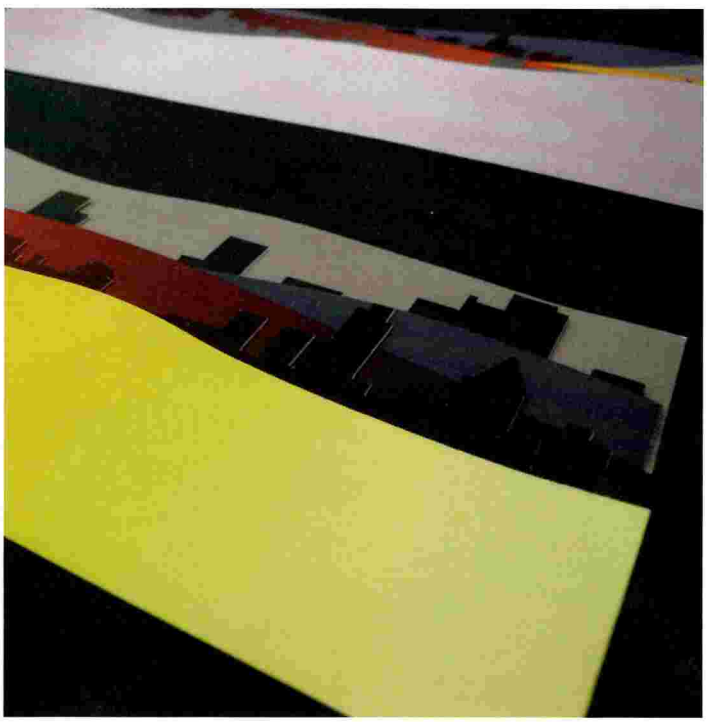
AB 2010
AN DIESER
STELLE:
DAS GROSSE
POP-BRIEFING
DER SPEX

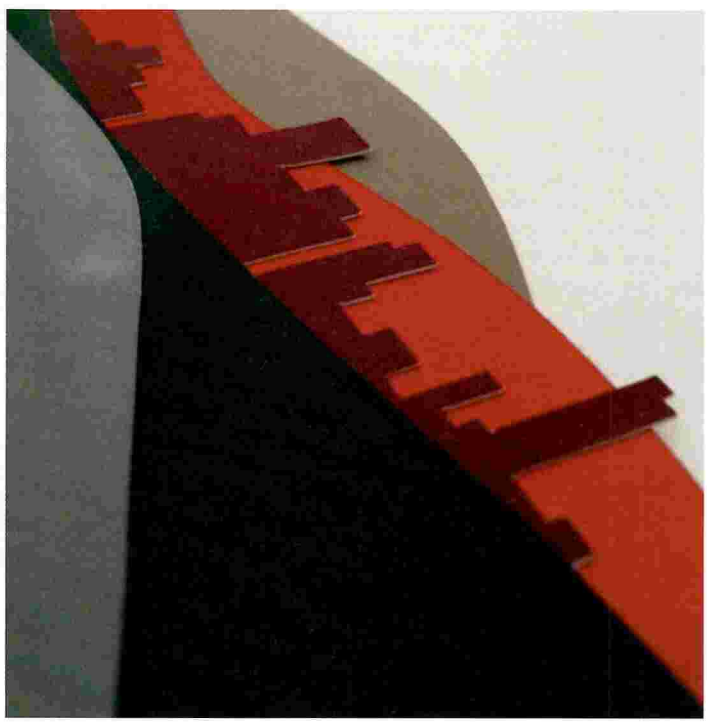


SCHICHTEN EINER STADT

Gelungene Verpackung: Editors' »In this Light and on this Evening«

TEXT UND PROTOKOLL: MARTIN HOSSBACH





In der Spex-Reihe »Gelungene Verpackung« erzählen wir die Geschichte einer Tonträger-Gestaltung, die aus der Flut der Veröffentlichungen herausragt.

Nach dem Album »An End Has a Start« von 2007 und all seinen Single-Satelliten gestalteten der Grafiker Tom Hingston und seine Mitarbeiter jetzt mit »In this Light and on this Evening« bereits zum zweiten Mal ein Album der englischen Band Editors. Hingston ist bekannt geworden durch seine Albumcover für Robbie Williams (u.a. »Sing When You Are Winning« und »Rudebox«). Zuletzt empfahl sich das am Londoner Piccadilly Circus residierende Tom Hingston Studio mit Corporate Identities für Grace Jones' »Hurricane«-Kampagne, Nick Caves »Dig! Lazarus! Dig!« sowie den jüngsten unterkühlten Artworks für Massive Attack. Hingston selbst studierte Grafikdesign am Central Saint Martins College of Art and Design in London und arbeitete drei Jahre lang für den legendären Grafikdesigner und Typografen Neville Brody, bevor er 1997 sein eigenes Studio gründete. Für »In this Light and on this Evening« bat er die New Yorker Künstlerin Liliane Lijn um einen Scherenschnitt. Ein Gespräch mit Tom Hingston und dem Sänger der Editors, Tom Smith.

Tom Hingston (TH): Für mich gehörten Musik und Gestaltung schon immer eng zusammen. Für uns als Designstudio ist es oberste Pflicht, den Ton und die Stimmung eines Albums oder eines einzelnen Songs zu treffen, aber gleichzeitig auch einzubringen,

was uns als Team von Grafikern zum Zeitpunkt der Gestaltung visuell beschäftigt und inspiriert. Während es noch bis vor Kurzem einzig darum ging, dass ein Cover als Cover funktionierte, bedeutet Visualisierung von Musik heute, dass man in den Zeiten der Entdinglichung von Musik die Miniaturisierung wie auch die Gigantisierung eines Covers ganz anders mitplanen muss als früher. Mir ist aufgefallen, dass die Musikindustrie seit einiger Zeit viel mehr Wert auf die Gestaltung ganzer Kampagnen legt, es also gewünscht wird, Marketing und Promotion, die eine Neuveröffentlichung begleiten, visuell mitzudenken. Als Designstudio begrüßen wir diese umfassendere Herangehensweise natürlich. Ein Cover-Image muss heutzutage in der Größe einer Briefmarke auf iTunes oder auf einem Mobiltelefondisplay auf den ersten Blick erkennbar sein, es kann Teil eines Online-Videos bzw. -Kurzfilms oder Werbespots sein. Das visuelle Konzept muss so robust sein, dass es auf jeglichen digitalen Plattformen und analogen Anwendungen funktioniert. Was für eine tolle, umfassende Herausforderung! Ein interessanter Aspekt der aktuellen Entwicklungen ist, dass Musik, je erfolgreicher sie digital online verkauft wird, bei einer bestimmten Käuferschicht ein immer größeres Verlangen weckt, ein physisches Produkt ›jetzt erst recht‹ besitzen zu wollen, gewissermaßen als greifbare, sichtbare Unterscheidung gegenüber jenen, die nur reine, unsichtbare Daten auf Festplatten lagern. Diese Klientel weiß gute Verpackung und gutes Design sehr zu schätzen. Und das ist natürlich eine enorme Chance: Musiker können sich im Austausch mit Grafikern die verrücktesten Verpackungsformen in jeder denkbaren Größe ausdenken und sie direkt an die Fans verkaufen – ohne auf Formatbeschränkungen oder Kosten, die der Handel uns bisher auferlegte, noch achten zu müssen.

Tom Smith (TS): Tom Hingston wurde uns vor drei Jahren von unserer Plattenfirma empfohlen. Wir trafen uns und mochten uns – und uns gefiel auch die Gestaltung, die er für »An End Has a Start« realisierte. Dass er nicht billig ist, spielte keine Rolle. Also beschlossen wir, ein zweites Mal zusammenzuarbeiten. Wir spielten ihm Musik vom neuen Album vor, erzählten ihm etwas über die Songs, und schließlich präsentierte er uns im Mai einige Ideen.

TH: Toms Notizen zu den Songs waren sehr hilfreich. Musikalische Einflüsse, Inspirationen, Gefühle und Emotionen – das sind alles wichtige Hinweise für unser Team im Studio. Oft bekommt man von einer Band oder ihrem Label nur eine Liste mit den Songtiteln, und das war's dann auch schon.

TS: Hingston präsentierte uns Arbeiten der Künstlerin Liliane Lijn, von denen er meinte, dass sie unsere Musik einfangen würden.

TH: Eine der großartigen Arbeiten von Lijn trägt den Titel »Landlines« und stammt aus dem Jahr 1973. Acht geschwungene, verschiedenfarbige Formen aus Karton, die an Silhouetten von Hügellandschaften erinnern, können beliebig oft miteinander kombiniert werden. Jede Kombination ergibt eine neue, verschiedenfarbige ›Hügellandschaft‹. Als ich die Notizen von Tom zu seinen Songs las, sah ich den richtigen Moment gekommen, mit Lijn zusammenzuarbeiten – auch, weil Tom auf keinen Fall mit einer Fotografie auf dem Cover arbeiten wollte. Wir nahmen Kontakt zu Lijn auf und baten sie, nach unseren Vorschlägen eine neue Arbeit anzufertigen.

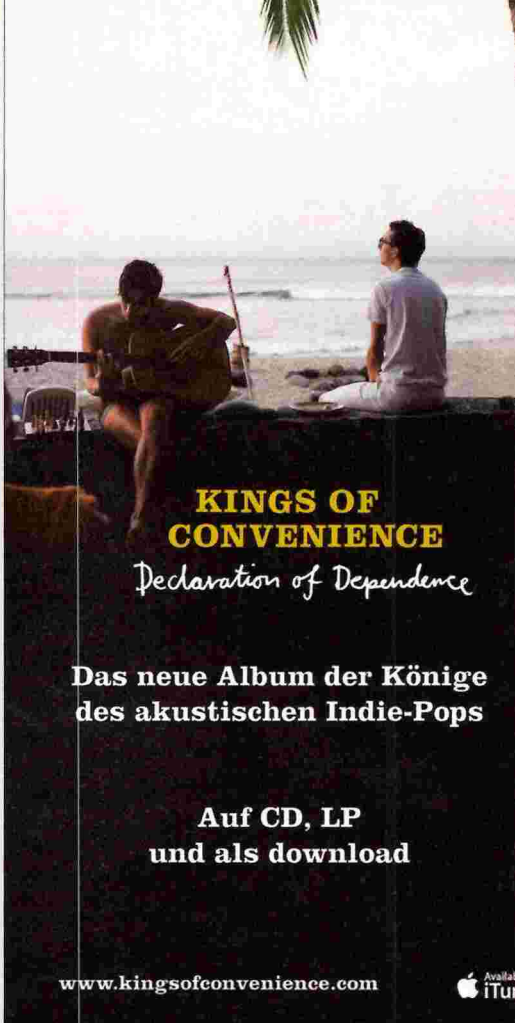
TS: Mir war vor allem wichtig, dass Lijn ihrer »Landlines«-Arbeit einen etwas urbaneren Schliff gab: In ihren Scherenschnitten von Landschaften gab es schließlich keine Stadtansichten.

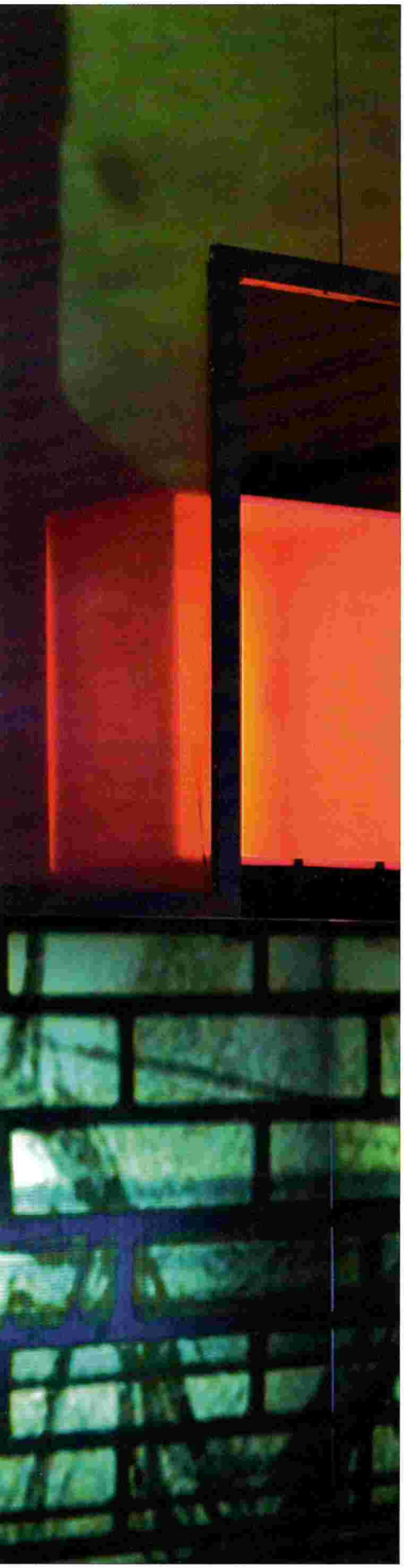
TH: Lijns Arbeit, die wir auf dem Cover der Editors sehen, besteht aus mehreren dieser Landschaftssilhouetten aus Karton. Sie fügte diesen Naturszenen Scherenschnitte von Stadthorizonten hinzu.

TS: Es war echte, komplizierte Handarbeit. Die Stadtlandschaft stellt London dar. Ich stamme nicht aus London, wohne aber seit knapp fünf Jahren hier und habe jetzt zum ersten Mal das Gefühl, hier nicht mehr nur ein Fremder, eine Ameise unter vielen zu sein. London ist die Kulisse unseres neuen Albums. In ihr finden die Ereignisse und Geschichten statt, die ich besinge. Gleichzeitig wollten wir die Stadt aber …

TH: … abstrahiert zeigen, um dem Betrachter noch Interpretationsmöglichkeiten offenzuhalten. Ich bin in London aufgewachsen, meine Beziehung zu dieser Stadt ist eine sehr innige. Wir sehen auf dem Cover zwei Stadtlandschaften: zwei verschiedene Blicke auf London. Das Album stellt die Stadt in der Nacht dar, die Singles zeigen sie dann zu anderen Tageszeiten, in anderen Stimmungen.

Editors *»In this Light and on this Evening« (Kitchenware / PIAS / RTD) bereits erschienen*





FRAUEN IN ROT UND SCHWARZ, EIN MANN IN SENFGELB

Weltpremiere der Darwin-Oper »Tomorrow, in a Year«, 2. September, Königliches Theater, Kopenhagen

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTOS:** CLAUDI THYRRESTRUP

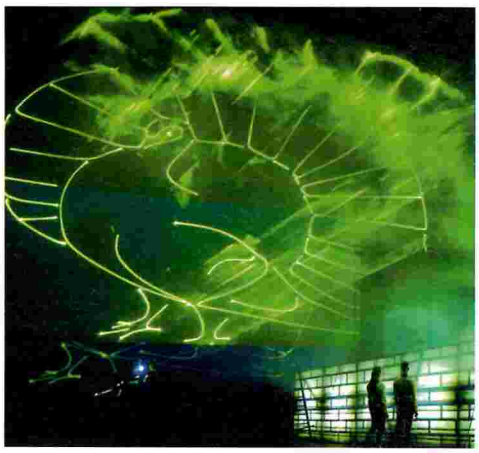
2009 – Der aufgeklärte Teil der Welt begeht das Darwin-Jahr. Der Anlass: Charles Darwins 200. Geburtstag und die Erstveröffentlichung seines Lebenswerks »Die Entstehung der Arten« am 24. November 1859. Dieses Datum markiert für Anhänger des Erkenntnisgewinns die Geburtsstunde eines neuen Weltbilds. Was heute selbstverständlich unter dem Begriff ›Evolutionstheorie‹ an Schulen gelehrt wird, riss einst dem Menschen die Krone der Schöpfung vom Haupt. Mancherorts trug das Gedenken an Darwins Kulturrevolution in diesem Jahr seltsame Früchte. In Kopenhagen etwa trat die Dänin Kirsten Delmholm mit ihrer Produktionsfirma Hotel Pro Forma an, die Evolution auf die Theaterbühne zu bringen, nicht ohne damit gleichzeitig »die Wahrnehmung der Oper als höchste der darstellenden Künste zu penetrieren«.

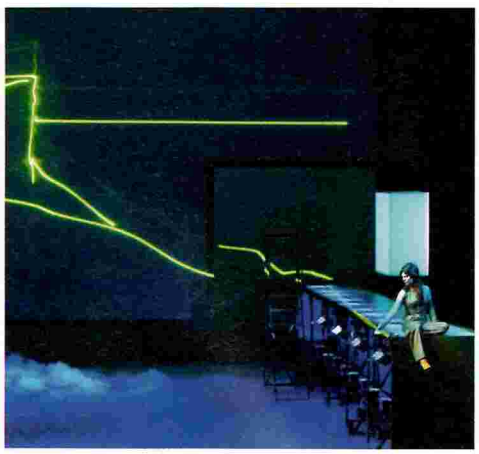
Die erste Wahl für die Vertonung von »Tomorrow, in a Year. A Darwin-Opera« wäre Beck gewesen. (Einem Scientology-Anhänger die Darwin-Oper anzubieten, zeugt entweder von großer Naivität oder ungezügelter Experimentierfreude.) Nachdem Beck sich nicht meldete und Laurie Anderson abgesagt hatte, kontaktierte Hotel Pro Forma schließlich das schwedische Duo The Knife. Deren Zusage verlieh dem Projekt endgültig den Glanz eines unvorhersehbaren Großereignisses, denn die Geschwister Olof Dreijer und Karin Dreijer-Andersson gelten als Meister des avantgardistischen Electro-Pop. Sie zeigen sich selten, und dann nur maskiert, ihre Auftritte sind – wie auch Karin Dreijer-Anderssons Solo-Auftritte als Fever Ray – kunstvoll inszenierte Raritäten, denen man hinterherreisen muss. Dementsprechend hoch ist der Anteil an Hipstern, die zur Weltpremiere der achtzigminütigen Electro-Oper Anfang September den Eingang zum Königlichen Theater an Kopenhagens Paradeplatz Kongens Nytorv bevölkern. Die 1.600 Plätze im Inneren des neoklassizistischen Prachtbaus sind restlos vergeben, nur die königliche Loge bleibt leer.

Das Darwin-Musikdrama in vier Akten, das sich Oper nennen darf, weil es durchkomponiert ist, beginnt mit transzendentalen, Knife-typischen Klängen. Der Orchestergraben bleibt abgedeckt, die Musik kommt vom Band. Das minimalistische und abstrakt moderne Bühnenbild gliedert die Spielfläche in ein Oben und Unten, in Hinter- und Vordergrund und taucht den Raum in die Primärfarben Rot und Grün. Eine unsichtbare Riesenhand zeichnet mit grünem Laserlicht ein Schriftband auf eine Leinwand: »Each species changes, does it progress?« Darüber erscheint das Libretto ins Dänische übersetzt auf einer roten LED-Anzeige, der Operntext selbst ist in Englisch verfasst.

Gemeinsam mit dem Berliner Musiker und Produzenten Mt. Sims haben The Knife Textfragmente aus den Schriften Darwins neu geordnet und poetisch gebündelt, mal zum erzählenden Fließtext, mal zur kryptischen Wortskulptur. Eine Geschichte geht daraus nicht hervor. Es handelt sich vielmehr um eine Aneinanderreihung beobachtender Momente, die zwar chronologisch, aber sonst nach undurchsichtigen Kriterien aus der Vita Darwins entnommen sind. Die einzelnen Nummern tragen Titel wie »Geology«, »Variation of Birds« oder »Seeds« und beschreiben Sedimentgestein, die Bewegungen von Pflanzen und das Gefieder von Tauben. Biografisches taucht nur sporadisch auf, im Bühnenbild als Spielzeugboot (die HMS Beagle: das Schiff, mit dem Darwin 1831 zu seiner ersten, fünfjährigen Forschungsreise in See stach), im Libretto als Stichwort oder Randnotiz (etwa die Namen der Kinder Darwins).

Mit drei Sängern ist die Oper knapp besetzt: eine Frau in Schwarz, eine Dame in Rot und ein Herr in senfgelber Strickjacke – einen Chor gibt es nicht. Namenlos wandeln die drei Darsteller über die Bühne, aber die Vermutung liegt nahe, dass ER Darwin sein muss. Der bärtige Greis, als welcher der Naturforscher in unserem kollektiven Gedächtnis haust, wird verkörpert von Jonathan Johansson, einem jungen Schweden mit aristokratischen Gesichtszügen: schön und kalt. Seine ätherische Stimme hallt wie ein Echo





heiser im surrealen Szenario wider und bewegt sich damit im gleichen effektverhangenen Spektrum, das Karin Dreijer-Andersson als Fever Ray bespielt.

Den Kontrapunkt zu Johanssons Pop-Performance liefert die Mezzosopranistin Kristina Wahlin. Wie eine signalrote Gallionsfigur ragt sie aus dem Szenario, führt mit Erhabenheit die Duette an, ohne deren Einklang zu gefährden. Gerade im Vergleich mit der Schauspielerin Laerke Winther, die als Frau in Schwarz konstant einen halben Ton zu tief singt, behauptet Wahlin sich als das traditionelle Element der Oper, deren Format doch eigentlich von den Produzenten hinterfragt werden wollte. Immerhin: Der Sprachklang ist gefügig eingebettet in das mythisch dahinwabernde Elektrofieber von The Knife. Die Stimmen werden live gemischt, geloopt und geschichtet, was besonders im Silbengesang (aus ›wonderful‹ wird ›woa a on der ful ul‹) einen bizarren Verzerrungseffekt ergibt. Trotzdem fällt es schwer, in der Langsamkeit der musikalischen Entwicklung Motive oder gar Strophen auszumachen. Von dem Gemenge aus hochfrequentem Flirren, brummendem Subbass und Field Recordings von Walgesängen und Urwaldatmosphäre geht eine meditative Wirkung aus. Hier wird keine Dramatik evoziert, hier spiegelt sich das Bewusstsein des jungen Forschungsreisenden im Banne der Natur wider. Die Flächigkeit der Komposition erfährt ihre dramaturgische Entsprechung in der visuellen Inszenierung aus Licht und Nebel und löst sich gleichermaßen in ihr auf. Wenn sich der Bodennebel träge über die Bühne ausbreitet und grüne Laserstrahlen die Mikrobewegungen der Schwaden sichtbar machen, dann erinnert das stark an die Live-Shows von Fever Ray. In diese an sich stimmige Ästhetik brechen jedoch gelegentlich allzu profane Gesten ein: Da reichen die Darsteller ein grünes schützenswertes Objekt mit großem Getue von einer Hand zur nächsten, oder es wird in einem weiteren Moment metaphorischer Plakativität das Motiv des Schmetterlings bemüht, dessen Flügelschlag die ganze Welt erschüttert.

Diese demonstrative Behäbigkeit wird von einer Handvoll Tänzer unter der Anleitung des Choreographen Hiroaki Umeda durchbrochen. Ihr Bewegungsspektrum reicht von Electric Boogie über Thai Chi bis zum klassischen Ballett. Die Körper agieren singulär, wechseln das Tempo, um gelegentlich in Korrespondenz miteinander zu treten. Sie beschreiben Muster, in denen aus mechanischem Robo-Tanz ein organischer Bewegungsablauf wird – organisch im Sinne des Schwänzeltanzes, wie ihn Bienen vollführen – bis eine Variation auftaucht. Umedas Choreographie spiegelt nicht nur die Vielheit der Organismen wider, sie agiert wie die Evolution selbst in einem Prozess der Weitervererbung und Mutation. In ihr tritt am deutlichsten zu Tage, was sich Hotel Pro Forma vorgenommen hat: Die Oper soll nicht von dem Menschen Charles Darwin handeln, sie soll vielmehr wie er denken und funktionieren.

Darwin nahm die Welt mit der Methodik eines Naturwissenschaftlers wahr: Er beobachtete, kartografierte, systematisierte und abstrahierte. »Tomorrow, in a Year« eifert ihm nach. Die Dramaturgie verflüchtigt sich in ausschweifenden Beschreibungen von Felsformationen und tanzendem Seegras; Emotionen erstarren in Ehrfurcht vor der Unermesslichkeit der Zeit. Die gesamte Inszenierung folgt einem Schema, wie es auch der berühmte Lebensbaum darstellt, in dem Darwin die Arten anordnete, um Evolution begreifbar zu machen. Das Publikum kann quasi dabei zusehen, wie die einzelnen Elemente dieses formalistischen Verfahrens in durchgeistigter Atmosphäre wieder zum Einklang gebracht werden sollen. In dieser Aufforderung, es Darwin gleichzutun, zu beobachten, zu analysieren, liegt nicht nur die größtmögliche Nähe von »Tomorrow, in a Year« zum Publikum, sie schärft auch den kritischen Blick auf das Geschehen. Nur das Staunen vergisst man darüber beinah, und auch eine liebenswerte Eigensinnigkeit der Oper geht verloren: den Zuschauer in den Zustand der Einheit zu überführen, in welchem Musik und Mensch sich durchdringen, und ihn im Innersten zu rühren.

Vielleicht wären die Macher besser beraten gewesen, mehr Oper zuzulassen und Darwin weniger emphatisch zu durchleuchten, denn Darwin ist ein streitbarer Mythos, gerade heute, da sich der Kreationismus zurückmeldet und christliche Fundamentalisten die Evolutionstheorie durch Noahs Arche ersetzen wollen. Eine Debatte über Schöpfungsgeschichte schlägt sich in »Tomorrow, in a Year« allerdings nicht nieder, und somit wird auch der innere Konflikt des Naturforschers zwischen Glaube, Zweifel und Erkenntnis ausgespart. Die Oper, die doch keine sein soll, schneidet Darwin eben nicht aus den Rippen der Realität, sondern serviert ihn klar wie Kloßbrühe in die gegenwärtige Vorstellung von Moderne. Während ein anderer Däne, Lars von Trier, mit »Antichrist« im Kino Gottes Tod beschwört und die Gemüter erregt, lassen Kirsten Delmholm und ihr Stab den künstlerischen Diskurs um Evolution, Naturgeschichte und Kulturrevolution schön aussehen und gut klingen, schließen ihn dabei aber von innen ab.

›COPPER‹ BEDEUTET EBEN AUCH ›BULLE‹

Arto Lindsays »Copper Parade«, 27. September, Berlin

TEXT UND FOTO: MAX DAX

Vieles an diesem sonnigen Samstagnachmittag vor der Bundestagswahl erinnerte an die erste Loveparade vom Sommer 1989. Ein Soundsystem, zwei Lastwagen, eine Blechbläsergruppe, eine Senioren-Streetart-Gang, eine Salsa-Gruppe, ein Kollegium poststrukturalistischer Philosophen, und das alles im langen, ruhigen Fluss eines beschaulichen, bunten Festzugs. Arto Lindsays ›Kupferparade‹ war bei der Polizei als kapitalismuskritische Demonstration angemeldet und gerierte sich auch so. Es gab manifestartige Flugblätter in deutscher, englischer und türkischer Sprache, Agitation (»Ho! Ho! Ho! Mille Plateaux!«) und hintersinnige Sprachkalauer: engl. ›copper‹ bedeutet eben auch dt. ›Bulle‹. An diesem subtilen Humor gemessen war die Copper Parade ein voller Erfolg. Gefühlte Hundertschaften eskortierten das Treiben zwischen der Berliner Humboldt Universität, Unter den Linden, und dem austerngeschwungenen Bau auf der John-Foster-Dulles-Allee: Das Haus der Kulturen der Welt, so feierte es sein zwanzigjähriges Bestehen. Für Arto Lindsay selbst stellte die Parade eine Rückkehr nach Berlin dar: Eben hier hatte der Sänger und Gitarrist von DNA, von John Luries Lounge Lizards und den Ambitious Lovers in den Achtzigern viel Zeit verbracht.

Die größte Besonderheit der Unternehmung lag dann auch in der Qualität der Musik. Auf der rhythmischen Basis von tribalistischer brasilianischer Live-Electro-Percussion fanden unterschiedlichste Musiken Einlass in den Dauermix. Die dabei entstehende Dynamik war enorm facettenreich: Lindsay dirigierte mit gestenreichen Handbewegungen die Einsätze der Gypsy-Brass-Band Fanfara Kalashnikov, deren Musiker aus Serbien und Rumänien stammen, mal minutenlang gar nicht, dann wieder mit größter Inbrunst und Spielfreude rauschende Bucovina-Tanzrhythmen. Spektakulär wurde der musikalische Teil der Parade immer in jenen Momenten, wenn sich die unermüdliche brasilianische Favela-Percussion mit Störgeräuschen und den balkanischen Rhythmen zu mischen begann und für Momente nie zuvor gehörte Tanzkulturhybride manifest wurden – immer wieder eruptiv kontrastiert von Krach aus Arto Lindsays hellblauer E-Gitarre. Dieser entlockte der 56-Jährige ein verzerrtes weißes Rauschen, ein aggressiv-unüberhörbares akustisches Avantgarde-Element, das sich durch den Sound der Parade wie eine Kreissäge schnitt.

Inmitten dieses Getummels fungierte Lindsay im Übrigen als Dompteur und Dirigent, als Gastgeber und Kurator in einem, ständig darum bemüht, dass die Mitläufer der Demonstration auch die nichtmusikalischen diskursiven Beiträge nicht verpassten, etwa die des in weiße Capes gehüllten ›Philosophenzirkels‹ um Tom Lamberty vom Berliner Merve-Verlag. Ausgestattet mit schnurlosen Mikrofonen, führten Lamberty, Ronald Voullié, Cord Riechelmann, Susanne Stemmler und etliche

weitere hochgeistige Gespräche in Echtzeit. Arto Lindsay mag Sylvère Lotringer im Kopf gehabt haben, als er sich den sprechenden Philosophen für diese Parade vorstellte. Immerhin: Es ging passend zur Wirtschaftskrise um Post-Fordismus, Post-Ökonomie, Verwertungslogik, Aufstiegspermeabilität sowie die Dekonstruktion all dieser Themengebiete. Tatsächlich hatte Arto Lindsay die versammelte Philosophenschar in vorangegangenen Briefings darauf eingestimmt, ein Themengebiet besonders zu beackern: »Symbolischer Wert versus Tauschwert, vor allem in der kreativen / ästhetischen Produktion.« Matt Jackson an seinem Mischpult blendete die Gesprächssignale zusammen, zerlegte sie in Sprachfetzen ohne kausalen Zusammenhang und legte sie als entwurzelten Sound über die Musik, wann immer die Dynamik es zuließ. So viel zum Thema Post-Poststrukturalismus.

All das konnte der Gast der Copper Parade aus der Musik heraushören oder/und hineininterpretieren. Konkret wurden während des knapp dreistündigen Umzugs im zweiten Wagen aber auch Kupferschmuckstücke angefertigt – das Geburtstagsgeschenk für das Haus der Kulturen der Welt. Überhaupt: Kupfer. Das ungeliebte Edelmetall. Unausgesprochenes Motto der Copper Parade war der alte Satz Dagobert Ducks, wonach des Talers nicht wert, wer den Kreuzer nicht ehrt. Arto Lindsay meinte, ein gestörtes Verhältnis der Deutschen zu ihrem Kupfergeld entdeckt zu haben, und färbte seine Prozession entsprechend kupferfarben. Die angemieteten Pritschen-Laster waren mit Kupferfolie dekoriert, die Philosophengespräche wurden aus der Perspektive des Kleingelds geführt, und schließlich, als die Parade an der großen Freitreppe zur ehemaligen Kongresshalle angelangt war, stieg auch kupferfarbener Rauch in den Berliner Abendhimmel. Auf deren Stufen hatte sich der Chor des Hauses der Kulturen der Welt aufgestellt und sang, dirigiert u.a. von Dave Moss, multilinguale Hymnen auf Geburts- und Freudentage. Angesichts der riesigen Dimensionen des Geländes und der vielleicht dreihundert Menschen, die sich an diesem Ort versammelt hatten, wirkte der Höhepunkt des Umzugs seltsam – und gar nicht unwillkommen – privat. Die Gästeschar war von einer stummen Melancholie erfasst, noch sichtlich beeindruckt von der massiven Polizeipräsenz angesichts der bevorstehenden Wahl. Für einen Moment fühlten sich die Anwesenden vielleicht verbunden in der Ahnung, dass Nachmittage jenseits von Repräsentationskultur unter einer neoliberal-konservativen gelb-schwarzen Regierung immer seltener möglich sein werden.

Im Gespräch beim spätabendlichen Empfang im Studio des Mailänder Fotografen Armin Linke erzählt Arto Lindsay Hans Ulrich Obrist, der ebenfalls an der Parade teilgenommen hatte, dass das Projekt der Versuch gewesen sei, an einem Ort wie Berlin, zumal an einem so besonderen Datum, »verschiedene Kehrseiten ein und derselben Medaille zusammenzudenken. Die Schmuckstücke aus Kupfer etwa wollen auch als Widerhall jener brasilianischen Ketten verstanden werden, die von Sklavinnen in Brasilien nach ihrer Befreiung stolz getragen wurden – als symbolisches Zeichen, dass sie auch als freie Menschen einen ›Wert‹ besitzen. So war der Umzug konzipiert: als vielstimmiges Ereigis.« – »Und zugleich«, merkte Obrist an, »hast du zum ersten Mal Kunstobjekte produzieren lassen.« Die beiden verabredeten sich, das Gespräch gemeinsam mit Matthew Barney und Björk eine Woche später im brasilianischen Brumadinho, einem neuen Kunst-Wallfahrtsort, fortzuführen.

Ohne dass Lindsay es wohl beabsichtigt hatte, war ihm an diesem Tag nicht zuletzt die Wiederbelebung eines Spirits gelungen, der in dieser erfrischenden Unkommerzialität zuletzt in den ganz frühen Jahrgängen der Loveparade zu spüren gewesen war. Nur dass die Musik bei Lindsay nicht bezuglos nebeneinanderherspielte, sondern auf wundersame Weise synchronisiert wurde – aus gleichenteils traditionellen und modernen Komponenten, zerhackten Diskursen und Arto Lindsays einzigartigem Gitarrespiel.

DIE EWIGKEIT KANN LANGE WARTEN

»Songs for Joy«, Maxim Gorki Theater, 1. Oktober 2009, Berlin

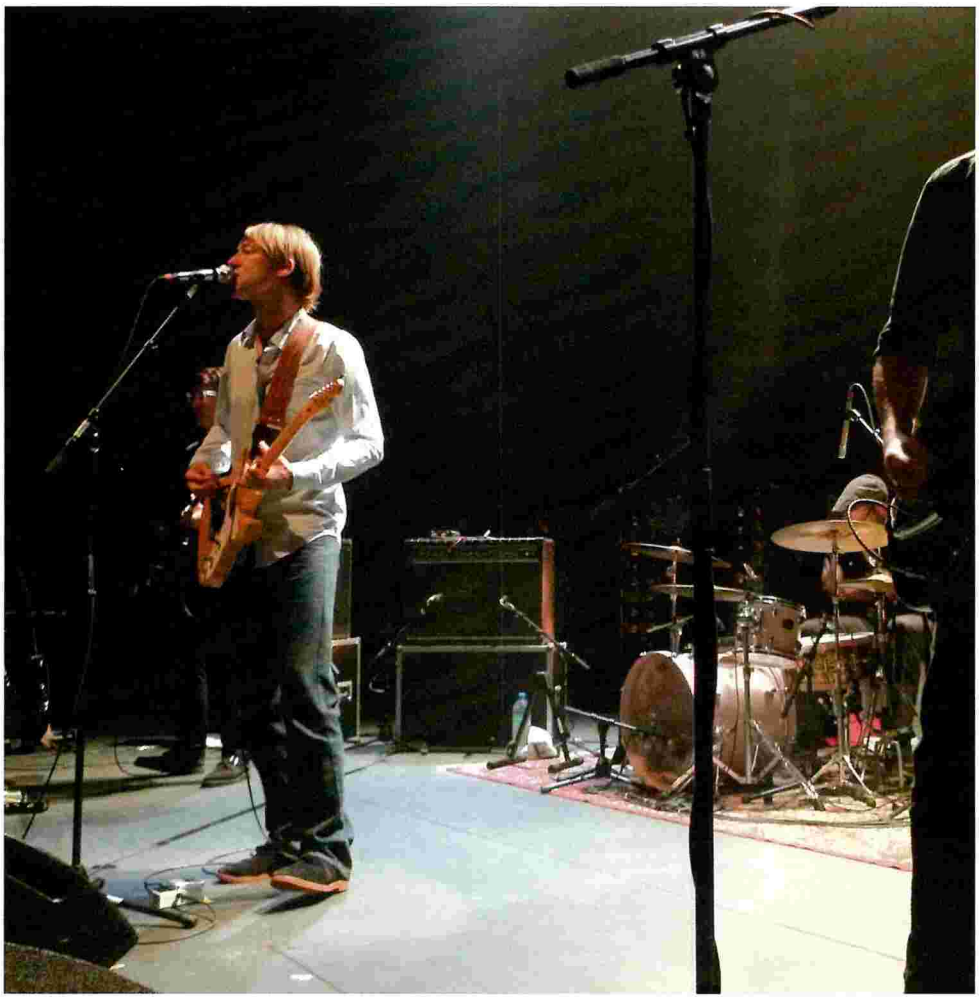
TEXT: RALF KRÄMER

»Singen Sie gerne? Schreiben Sie? Schicken Sie uns Ihre Texte!«, inseriert das Maxim Gorki Theater bereits seit dem Herbst 2007 in eigener Sache und bekommt jährlich im Schnitt vierzig Antworten. Die Einsendungen nehmen dann in einem zweiwöchigen, einer Casting-Show nicht unähnlichen Prozess eine aufführbare Gestalt an. Das Theater wird zum öffentlichen Aufnahmestudio, jeder kann jederzeit vorbeikommen und noch Texte einreichen. Was dann geschieht, beschreibt Jacques Palminger, gewissermaßen der Jury-Chef der Veranstaltung, mit Verzückung: »Unser Herzstück ist Carsten ›Erobique‹ Meyer. Der fängt, während er einen Text liest, irgendwann an, auf seinem Keyboard zu spielen, und prompt ist der Song im Grunde schon halb fertig. Manchmal kommt die Poesie eines Textes erst durch die Musik heraus, wird von ihr erkannt und dann potenziert. Solche Momente sind die reine Freude.«

Aus allem kann Musik werden, jeder kann singen, zu allem können Meyer und Palminger als Musiker und Komponisten Musik schreiben – bei »Songs for Joy« wird gleichzeitig der Gegenbeweis zum Geniekult des Feuilletons wie zur Fleißverherrlichung der Casting-Shows angetreten, wird Musik nicht als Wunder oder Ergebnis harter, disziplinierter Arbeit gefeiert, sondern als ungezwungenes Ereignis. Palminger: »Wir arbeiten nicht gegen irgendwas, sondern immer nur dafür. Nicht zu sehr bewerten, nicht zu viel reden, einfach machen.«

»Kleiner Fettsack, können wir?« Wie aufs Stichwort ruft der runde Meyer witzelnd den schlaksigen Palminger ans Werk. Am Mikro steht Britta vom Gorki-Ensemble. Eigentlich ist sie nicht zum Musizieren ins Theater gekommen. Aber wo sie schon mal da war, ist sie gleich geblieben und singt nun zu der Ballade: »Weck mich auf, lass mich wach sein, wenn du gehst.« Meyer jagt seine Amateurinterpreten gerne melodienreich die Tonleiter rauf und runter. Anstelle von Perfektion entfaltet Brüchigkeit ihren Charme. »Soll ich nicht noch mal?«, fragt Britta nach dem ersten Durchlauf. »Ach was, wir sind eher so First-Take-Typen«, meint Meyer und scherzt: »Für dich ist gerade ein Träumchen in Erfüllung gegangen, für uns ist das reine Routine.« Niemand lacht.

Das wird erfahrungsgemäß bei der Gala im großen Saal des Maxim Gorki Theaters am 11. Oktober anders sein, wenn die Ergebnisse dieser Methode aufgeführt werden. Auch eine Platte soll es wieder geben. »Aber Verwertungsketten sind nicht Teil der Idee«, betont Palminger. »Es geht um den Moment. Hier und auf der Bühne.«



JENSEITS VON JENFELD

Jochen Distelmeyer, Kampnagel, 30. August, Hamburg

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **FOTO:** OLIVER SCHULTZ-BERNDT

Natürlich hat das Wort ›bürgerlich‹ spätestens seit dem Sieg von CDU und FDP bei der Bundestagstagswahl bei vielen sich in der Popkultur bewegenden und damit qua herrschendem Selbstverständnis als links betrachtenden Menschen einen unschönen Beiklang. Und doch hieße es vorschnell, anderen das Recht auf das hellblaue, das weiße Hemd zu überlassen, würde man nicht jetzt, im Herbst 2009, einmal feststellen, dass es selbstverständlich ein Milieu gibt, das auf bürgerlichen Wurzeln ruht – das aber mit dem sich gern als bürgerliches Lager bezeichnenden Kosmos der allein an wirtschaftlichem Erfolg orientierten Mercedesfahrer wenig zu tun hat.

In Hamburg kann man an manchen Tagen den Maler Daniel Richter in seinen goldenen E-Klasse-Benz steigen sehen. Als sein Kopf auf dem Cover der zweiten Blumfeldplatte »L'Etat et Moi« klebte, war nur der Anzug des darunter montierten Rumpfs von Elvis Presley golden – und natürlich der Pudel Club. Richters Nachbar ist heute der frühere Blumfeld-Sänger Jochen Distelmeyer. Morgens fährt der mit dem Rad zum Bäcker, hinten drauf den Römer-Jockey-Kindersitz. Genau das ist die Welt, in der sich so viele Enddreißiger und Anfangvierziger mittlerweile bewegen: Kinder haben, ein Faible pflegen für so klassische Dinge wie das naturalistische Zitronen-Motiv von Maria Sibylla Merian auf dem Cover der letzten Blumfeld-Platte »Verbotene Früchte« – und doch bleibt das ganze, von Gegenkultur und Havanna Club geprägte Wissen aus dem Nachtleben an Orten wie St. Pauli präsent. Mit dem Fahrrad wäre es eine 20-minütige Fahrt von St. Pauli nach Kampnagel, um die Hamburger Außenalster, vorbei an einer der Villen, in der in den ganz frühen Neunzigern eine ganz junge Band eines ihrer ersten Konzerte gab. Blumfeld. Auf Kampnagel nun spielt Distelmeyer eines der ersten Konzerte zu seiner ersten Soloplatte »Heavy«, begleitet von drei Musikern – und wenn etwas grundsätzlich auffällt, dann das: Hier leiert, hier eiert gar nichts mehr. Nach 16 Jahren mit einer Indieband tritt Jochen Distlemeyer jetzt mit Profimusikern auf.

»Du wirst dich wundern«, hatte er einst in Lübeck bei einem Auftritt zur dritten Blumfeld-Platte »Old Nobody« vieldeutig lächelnd einem Fan entgegengeschleudert. Der hatte gefordert, Distelmeyer solle doch endlich mal »was Fetziges« spielen. Es ist genau dieser Satz, der den Sänger zum schillernden, für Anhänger tradierter Dissidenz-Modelle mitunter schwer verständlichen, und eben gerade deshalb auch zum glänzendsten Songschreiber seiner Generation in Deutschland hat werden lassen. Diesen Weg hat er nach Blumfeld keineswegs verlassen, vielmehr ist »Heavy« die logische Fortentwicklung der Reise in den Mainstream für denkende Menschen. Und im Konzert mischt Distelmeyer alte und neue Stücke, als stammten sie von ein und derselben Platte. Die Abgründe des Mainstreams lässt die Band dabei keineswegs aus: Sei es der breitbeinige Eierschaukel-Stil des Bassisten Lars Precht, die gruselige Slimline-Gitarre à la Level 42, mit der Henning Watkinson auf die Bühne tritt, oder die Aufforderung ans Publikum, beim alten Blumfeld-Hit »Status Quo Vadis« getrennt nach Männern und Frauen mitzusingen – eine Idee, die, wie im Publikum richtig angemerkt wurde, eigentlich nur einer verlorenen Wette im Tourbus geschuldet sein konnte.

Die Zuschauer allerdings, darunter einige, die ihre wildesten Nächte 1994 im Sorgenbrecher am Hamburger Berg gehabt haben dürften, lassen sich auf dieses Spiel ein, vielleicht auch, weil sie zu gewissen Teilen aus anderen Städten, etwa Berlin und Hannover, angereist sind – Schlachtenbummler sind ja für jeden Döntjes zu haben. Und die Ex-Pop-Metropole Hamburg, kulturell längst nicht mehr der prägende Ort, der sie in den Neunzigern war, bekam so noch einmal einen Anschein von Bedeutung. Noch in der Nacht geht es dann für manchen wieder zurück nach Berlin. In jene Stadt, in der, wie die Süddeutsche Zeitung kürzlich behauptete, die Kreativen mittlerweile FDP wählen. Jochen Distelmeyer wird sich zu dieser Debatte wohl kaum äußern. Er spricht ja nur über sich. Seine Lieder aber sollten weiterhin davon erzählen: Es gibt eine Welt, in der Freiheit nichts mit freidemokratisch gemein hat. Oder, wie es in seinem Lied »Wir sind frei« heißt: »Und manche sagen: Der Typ gehört in Therapie. Kann sein, doch um mich weht ein Hauch von Anarchie.«

SPEX PRÄSENTIERT

UNERHÖRT! MUSIKFILMFESTIVAL HAMBURG

03.12. - 06.12. Hamburg – Diverse Orte
11.12. - 13.12. Berlin – Diverse Orte

Weil längst ein Großteil der Popmusik im Internet rezipiert wird, haben sich sowohl Ausmaß, als auch Möglichkeiten des Genres Musikfilm gewandelt. Eine Bilderflut prasselt auf uns ein: Singles ohne Videoclip sind undenkbar, den Mehrwert einer De-Luxe-Edition schaffen nur zu oft Bonus-DVDs mit mittelmäßigem Backstage-Footage, und ›user generated content‹ in Form bewegter Bilder gilt für Künstler wie Labels als kostbarer Schmierstoff im Marketinginstrument Netzwerk. Klar, dass diese Veränderungen Entwertung mit sich bringen. Das Hamburger Musikfilmfestival UNERHÖRT!, zu dem es auch Satelliten-Events in Berlin gibt, spürt der Entwicklung nach und richtet mit Panels, Vorträgen und Screenings in den Hamburger Off-Kinos den Blick auf Klassiker und Geheimtipps der Musikfilmgeschichte. Auch die Spex ist vertreten: Moritz Schmall kompiliert ein Best-of der diesjährigen Lieblings-Clips der Redaktion. *www.unerhoert-filmfest.de*

TONY ALLEN

24.11. München – Bayerischer Hof . 25.11. CH-Bern – Bee Flat
26.11. Mannheim – Alte Feuerwache . 28.11. CH-Neuchatel – 3D
01.12. Hamburg – Fabrik . 03.12. Frankfurt – Sinkkasten

»There were three great beats in the 70s. Fela Kuti's afrobeat, James Brown's funk, and Klaus Dinger's Neu! beat.« (Brian Eno zum Tod von Klaus Dinger) – »Without Tony Allen there would be no afrobeat.« (Fela Kuti zum Einfluss Tony Allens auf sein Lebenswerk) - »Tony Allen got me dancing.« (Damon Albarn im Blur-Song »Music Is My Radar«)

CHRISTIAN NAUJOKS

07.11. Köln – Kölnischer Kunstverein (Theatersaal)
04.12. Berlin – West Germany

Christian Naujoks zeigte mit seinem Debüt »Untitled«, wie man aus filigranen Klavierkompositionen und dezenter Electronica eine von melancholischer Eleganz durchzogene Atmosphäre erschaffen kann. Die meisten Stücke darauf hat er für Ausstellungen verfasst. Eine neue Musikperformance von ihm kann man bei der Ausstellung »Lecture Performance« des Kölnischen Kunstvereins erleben, die sich künstlerischer Selbstinszenierung widmet.

CLUSTER

24.10. CH-Basel – Shift Festival
25.10. A-Graz – Elevate Festival . 08.11. Berlin – Sophiensaele
12.11. Duisburg – Steinbruch . 13.11. Ulm – Sauschdall
14.11. CH-St. Gallen – Palace

Was ist haltbarer: Zukunftsmusik oder zeitlose Musik? Antwort: Zukunftsmusik, die sich als zeitlose Musik herausstellt. Hans-Joachim Roedelius und Dieter Moebius haben als Cluster solche Musik komponiert. Aus ihren Experimenten entstanden Extrakte, die seither die unterschiedlichsten Stile und Moden beeinflusst, ja, mitunter sogar erst ermöglicht haben. Diesen Herbst kann man ihre Visionen live erleben. Hans-Joachim Roedelius wird dann 75 Jahre alt sein.

HÖR. QUARTETT

25.11. Berlin – Pfefferberg Haus 13

Was macht Musik zu Neuer Musik? Auf eine fassbare Ebene heruntergebrochen, will Neue Musik diskutieren und Bekanntes auf neuartige Weise erfahrbar machen. Das Hör-Quartett verbindet die Diskussion mit Live-Performances und arrangiert Begegnungen von Neuer Musik mit Pop. Mit Luzia Braun, Jens Balzer, Holger Czukay u. a.

K.I.Z.

06.11. Rostock – Mau Club . 07.11. Leipzig – Conne Island
09.11. Braunschweig – Jolly Joker . 10.11. Dortmund – FZW
13.11. CH-Basel – Volkshaus . 14.11. CH-Winterthur – Salzhaus
15.11. CH-Aarau – Kiff . 17.11. Freiburg – Jazzhaus
18.11. Wiesbaden – Schlachthof
19.11. Regensburg – Kulturspeicher . 20.11. Erfurt – Centrum
22.11. Hamburg – Grosse Freiheit . 04.12. Dresden – Eventwerk
05.12. Innsbruck – Bergisel Stadium Air & Style
07.12. Köln – Live Music Hall . 08.12. Gießen – Muk
10.12. Heidelberg – Halle . 12.12. A-Graz – Orpheum
14.12. München – Backstage . 15.12. Stuttgart – LKA Longhorn
16.12. Münster – Sputnikhalle . 18.12. Berlin – Astra

K.I.Z. stehen für »menschenverachtende Untergrundmusik«. Die Formel entstammt ursprünglich dem Kreativschatz Funny van Dannens und ist der Berliner Crew wie auf den Leib geschneidert. Explizite Verbalinjurien, klischeehafte Chauvinismen, verklemmte Homophobie und gnadenlose Mutterwitze – diese Kernkompetenzen treten am deutlichsten zutage, wenn K.I.Z. in Person vor einem stehen. Auf ihren Konzerten fühlt man sich zwar wie von einem Rudel Straßenköter angebellt, man merkt aber recht bald: Die wollen doch bloß ficken.

WILLIAM FITZSIMMONS

10.11. Leipzig – Moritzbastei
11.11. Berlin – Festsaal Kreuzberg . 18.11. Dresden – Beatpol
26.11. Tübingen – Sudhaus . 27.11. Dachau – Friedenskirche
28.11. Wiesbaden – Schlachthof . 03.12. Münster – Gleis 22
16.12. Köln – Gebäude 9 . 17.12. Hamburg – Uebel & Gefährlich
18.12. Kiel – Weltruf

William Fitzsimmons ist der Sohn blinder Eltern – und wahrscheinlich genau deshalb ein Meister der sonischen Kommunikation. Seit jeher versucht er all das, was Augen nicht sehen können, in bildhafte Klänge zu übersetzen. Ein Elternhaus voller traditioneller und obskurer Instrumente war sein Spielplatz, die Folkweisen von Bob Dylan, James Taylor oder Simon & Garfunkel seine Fibel. Diesen Herbst kann man den Songwriter aus Pittsburgh, Pennsylvania endlich auch auf deutschen Bühnen erleben.

MAX RICHTER MIT HAUSCHKA

29.11. Berlin – Hebbel am Ufer

Die ›Post-Klassik‹ Max Richters entsteht aus mannigfaltigen Einflüssen: Elektronik- und Rock-Spielarten, Kammermusik und Sampling, Pianostudien und programmierte Beatkonstrukte. Ebenso vielfältig sind die Verbindungen, die Richter seit vielen Jahren zu Künstlern aus aller Welt und zu allen erdenklichen Szenen unterhält. Im November sieht man ihn mit dem Düsseldorfer Komponisten und Klaviervirtuosen Volker Bertelmann alias Hauschka. Ein One-Off-Gig im schönen Berliner Hebbel-Theater, für den man sich an diesem Sonntagabend Zeit nehmen sollte.

HUDSON MOHAWKE

11.12. Berlin – Berghain . 12.12. Köln – Luxor

Nur wenige Labels haben ein so klares, dabei aber trotzdem für neuartige Sound-Entwürfe stets empfängliches Profil, wie die Londoner Elektronik-Institution Warp Records. Hudson Mohawk aus Glasgow, mit Anfang Zwanzig einer der jüngsten Künstler des Rosters, bearbeitet diesen offenen Quellcode nun mit Gratissoftware, modifizierten Spielekonsolen und Science-Fiction-Klängen. Da trifft traditionelle Beat-Schule auf zeitgenössische R&B-Elemente, da quetschen sich Crunk und Dubstep und technoides Geballer in solide Hip-hop-Strukturen. Und so entsteht schier unerklärbar: ein ganz und gar eigensinniges Outta-Space-Geblubber.

BLK JKS

09.11. Haldern – Haldern Pop Bar
10.11. Köln – Studio 672 . 11.11. Hamburg – Knust
13.11. Berlin – Volksbühne . 21.11. München – Ampere
23.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof

Möglicherweise ist es die geografische Distanz, die BLK JKS aus dem südafrikanischen Johannesburg zu einer Neudeutung der westlichen Rockmusik befähigt. Mit psychoaktivem Gegniedel, dumpfem Tribal-Drumming und hypnotischem Dub-Reggae verwischt die Combo die Grenzen zwischen allem und jedem. Live aufgeführt entwickelt ihre Musik einen unwiderstehlichen Sog.

BEING BOILED SPECIAL »WHITE CHRISTMAS«

17.12. Berlin – Restaurant Themroc

Der zweite Kochabend der Güteklasse ›Being Boiled Special‹ im situationistischen Restaurant Themroc steht ganz im Zeichen des Weihnachtsfests. Peter Cadera und Max Dax werden kochen, Martin Hossbach wird besinnliche Musik auflegen. Anders als an den vorangegangenen Being-Boiled-Abenden (die letzten Folgen: Lasagne, Schwertfisch mit Minze, überbackene Feigen mit Mandeln) wird es dieses Mal keine Cucina Povera geben, sondern eine Ausweitung der Mampfzone in Richtung Reiche-Leute-Küche. Wie immer ist eine Tischreservierung sehr anzuraten: *Tel: +49-162-4251121*

CLUB TO CLUB FESTIVAL

05.11. - 07.11. IT-Turin – Diverse Orte

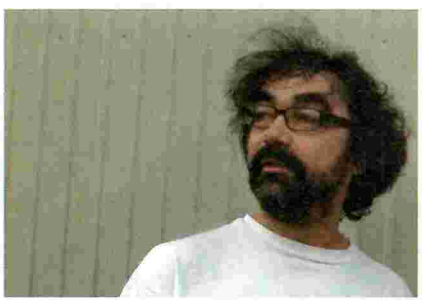
Im Norden Italiens, in der Tieflandebene zwischen den Alpen und den Hügeln des Montferrat, liegt das malerische Turin. Hier findet alljährlich ein Festival statt, das in diesen Breiten seit längerem schon zu den interessanten Veranstaltungen für elektronische Musik und Clubkultur zählt. Beim neunten Club-To-Club-Festival, das dem Motto nach den »State of Indepen/Dance« erforschen will, gastieren neben den wichtigsten Produzenten Italiens auch hochgeschätzte internationale Künstler in den vielen Clubs der Stadt. So werden etwa Carl Craig und Moritz von Oswald ihre Italien-Premiere als Live-Acts geben, Jeff Mills (Foto) ist als DJ angekündigt, Warp Records haben mit Hudson Mohawke und Tim Exile zwei ihrer spannendsten Künstler abgeordnet, und auch der Hot-Chip-Studiochef Joe Goddard lässt es sich nicht nehmen, ein DJ-Set aufzuführen. *www.clubtoclub.it*

WORLDTRONICS 2009

25.11. - 28.11. Berlin – Haus der Kulturen der Welt

Der Titel hört sich fast schon sportlich an, und im Grunde sind die ›Worldtronics‹ auch eine Art Olympiade für elektronische Musik. Nur dass hier eben keine Megastars auflaufen, sondern eher die geheimtippigeren Athleten: Die Kuratoren der »Worldtronics« haben es sich zur Aufgabe gemacht, elektronische Musik wenig bekannter Menschen aus selten besuchten Ländern vorzustellen.

So werden etwa Goodnightelectric aus Jakarta ihren höchst tanzbaren Electropop-Entwurf darbieten, bevor am Abend darauf der Mexikaner Celso Piña in den südamerikanischen Stil Tecno Cumbia einführt. Dazu gibt es wie schon im letzten Jahr den Elektronik-Fachmarkt, eine Art Mini-Leistungsschau von Dienstleistern der digitalen Musikproduktion: Labels, Clubs, Software- und Hardware-Produzenten zeigen in der ›Schwangeren Auster‹ im Berliner Tiergarten ihre neuesten Ideen und Produkte. *www.hkw.de/worldtronics09*



ELEKTROAKUSTISCHER SALON

29.11. Berlin – Berghain

Die Veranstaltungsreihe »Elektroakustischer Salon« begründet nochmal auf ganz andere Art, weshalb das Berghain zur Hauptschlagader der internationalen Techno- und Club-Kultur geworden ist. Hier herrscht nicht wie sonst der Dancefloor-Imperativ, sondern es geht in erster Linie um schroffere elektronische Musik, die sich die Freiheit nimmt zu forschen. Diesmal mit dunkel pumpendem Experimental-Hiphop von Dälek, Stahlfeder-Soundscapes von Faust-Süd-Chef Hans-Joachim Irmler (Foto) und FM Einheit (Ex-Einstürzende Neubauten). Das DJ-Set zwischen den Meeren bestreitet Max Dax.

WARP 20

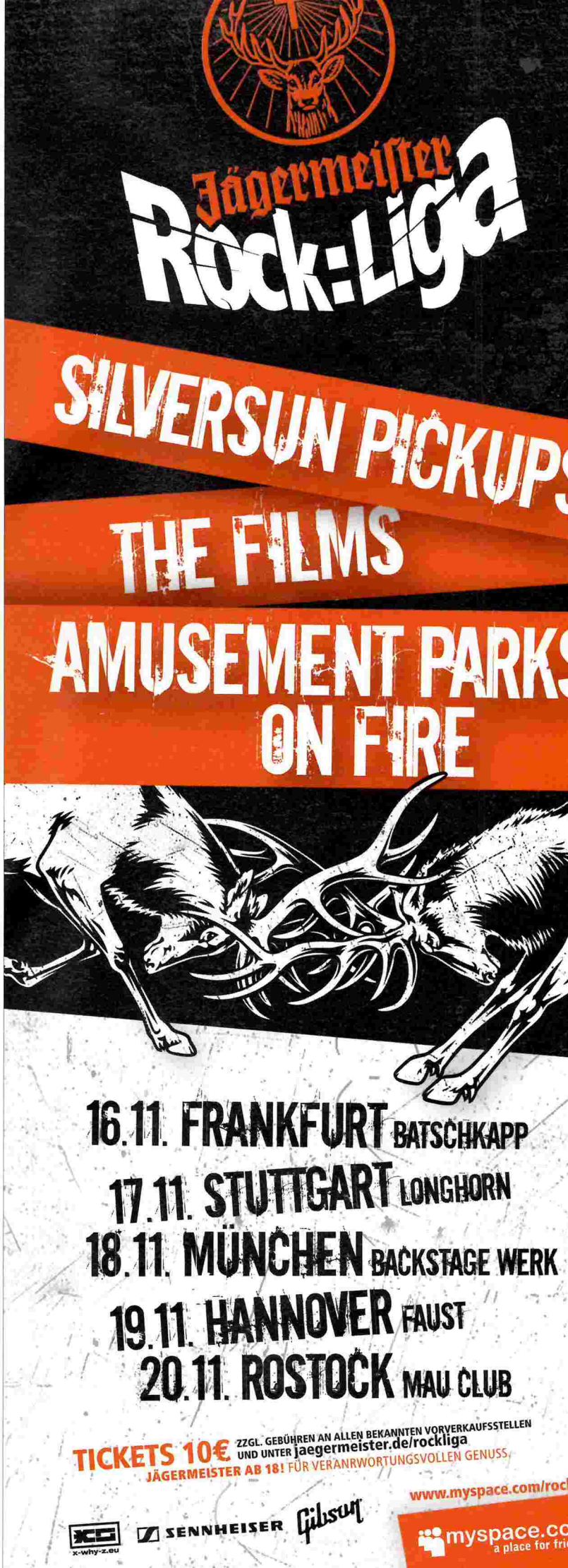
04.12. + 11.12. Berlin – Berghain & Panorama Bar

Es ist zu großen Teilen der Verdienst von Warp Records, dass elektronische Musik heute auf derart vielfältige Weise in der Popmusik vertreten ist. Mit Fixsternen wie Aphex Twin, Autechre, LFO, Squarepusher oder Boards Of Canada, die heute noch genauso hell leuchten wie vor zwanzig Jahren, als das Label von Steve Beckett gegründet wurde, definierte Warp ganze Genres und zeigte neue Herangehensweisen an Clubmusik auf. Denn selbst wenn im Katalog des Labels nicht die ganz großen Acts zu finden sind – den Geist und die Ideen dieser stilbildenden Institution aus Sheffield (heute: London) haben unzählige Bands und DJs aufgesogen, weitergetragen, modifiziert, raffiniert und remixt. Zum zwanzigsten Geburtstag werden an zwei Abenden in Berlin einige der jüngeren Warp-Künstler im Berghain und in der Panoramabar zu sehen sein: Battles, Nice Nice, Gravenhurst, Hudson Mohawke, Rustie, Plaid, Tim Exile u. v. a. Spex gratuliert! *www.warp20.net*

Alle Texte: Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

SEVGI ARSLAN
BARBOUR *www.barbour.com*
BENCH *www.bench.co.uk*
FIRMA *www.firma.net*
FLORIS VAN BOMMEL *www.florisvanbommel.com*
CARHARTT *www.carhartt.com*
A.D. DEERTZ *www.addeertz.com*
G-SHOCK *www.g-shock.eu/de*
HERR VON EDEN *www.herrvoneden.com*
INSIGHT *www.insight51.com*
KORYPHEE *www.koryphee.de*
LEVI'S *www.levistrauss.com*
MAISON MARTIN MARGIELA *www.maisonmartinmargiela.com*
MYKITA *www.mykita.com*
MISOMBER NUAN *www.misombernuan.com*
PUMA *www.puma.com*
RAF SIMONS FOR FRED PERRY *www.fredperry.com*
STARSTYLING *www.starstyling.net*
STETSON *www.stetson-online.de*
STONE ISLAND *www.stoneisland.com*
WE ARE REPLAY *www.wearereplay.com*
CARIN WESTER *www.carinwester.com*



spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

GILLES DELEUZE
»ABÉCÉDAIRE«

»STIL GIBT ES, WENN DIE WÖRTER EINEN BLITZ ERZEUGEN, DER VON DEN EINEN ZU DEN ANDEREN ÜBERSPRINGT, AUCH ZU WEIT ABLIEGENDEN«. SIEBENEINHALB STUNDEN BEWEGTES DENKEN IN FREIER REDE – DAS LEGENDÄRE FILMGESPRÄCH ZWISCHEN DELEUZE UND PARNET. VON A WIE ANIMAL BIS Z WIE ZICKZACK. DIE ERSTE DEUTSCHE AUSGABE MIT DEM VOLLSTÄNDIGEN GESPRÄCH, DEUTSCHEN UNTERTITELN, EINER VOICE-OVER-FASSUNG (GESPROCHEN VON HANNS ZISCHLER), UND UMFANGREICHER MATERIALSAMMLUNG.

ZWEITAUSENDEINS / ABSOLUT MEDIEN, 453 MIN., 3 DVDS

KOCHSCHÜRZE
»DE CECCO«

WIR AHNTEN ES, ALS DER MAGEN KNURRTE: ALLES LÄSST SICH DIGITALISIEREN, BIS AUF UNSER TÄGLICH NUDELGERICHT UND UNSER GLAS WEIN. DANK DER STRATEGISCHEN ALLIANZ ZWISCHEN DEM SÜDITALIENISCHEN PREMIUM-PASTAHERSTELLER DE CECCO UND DER SPEX GIBT ES ALS ABOPRÄMIE AB SOFORT DIE BEGEHRTE UND IM HANDEL NICHT ERHÄLTLICHE KOCHSCHÜRZE FÜR SIE UND IHN AUS 100% BAUMWOLLE IN DEN ERKENNUNGSFARBEN DER NUDELKULTUR – IN BLAU UND GELB.

UNISEX, EINHEITSGRÖSSE

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 55 EURO*

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 55 EURO*

*INLAND 55 EURO / AUSLAND 65 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

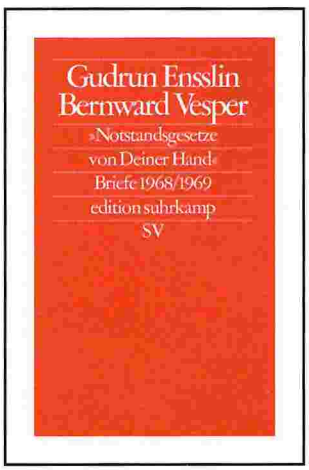
1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

PRÄMIENWAHL

TARSEM SINGH
»THE FALL«

TARSEM SINGH (»THE CELL«) DREHTE IN ÜBER 20 LÄNDERN, UM SEINE HAUPTDARSTELLER PACE UND UNTARU IN SZENE ZU SETZEN: ER SIEDELT SIE IN EINEM KRANKENHAUS IM L.A. DER ZWANZIGER AN, UM SIE DURCH EINE FANTASIEWELT AUS EXOTISCHEN BANDITEN, TEUFLISCHEN TYRANNEN, PRÄCHTIGEN PALÄSTEN UND ATEMBERAUBENDEN LANDSCHAFTEN ZU FÜHREN. EIN VISUELLES MEISTERWERK, EIN ABENTEUERLICHES MÄRCHEN UND EINE HOMMAGE AN DIE MAGIE DER VORSTELLUNGSKRAFT.

CAPELIGHT, 3 DVDS/BLU-RAY,
LIM. ED. INKL. BOOKLET + EXTRAS



ENSSLIN / VESPER
»NOTSTANDSGESETZE…«

1968: ENSSLIN VERLÄSST VESPER UND ZIEHT MIT SOHN FELIX ZU BAADER. BALD DARAUF BRENNEN ZWEI KAUFHÄUSER; BAADER, ENSSLIN UND PROLL WERDEN ALS MUTMASSLICHE BRANDSTIFTER VERHAFTET, FELIX IST BEI VESPER, DIE GESCHICHTE DER RAF NIMMT IHREN LAUF. IN KEINEM ANDEREN DOKUMENT KOMMT MAN IHRER ENTSTEHUNG SO NAH, WIE IN DEN HIER VERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN, DIE VESPER UND ENSSLIN BIS ZU ENSSLINS BEDINGTER FREILASSUNG UND FLUCHT MITTE 1969 GEWECHSELT HABEN.

SUHRKAMP, 289 SEITEN, BROSCHUR

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

** INLAND 28 EURO / AUSLAND 38 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

REAKTIONEN

WORTWERK AN DER ZUKUNFT
Hans-Ulrich Obrist

An Max Dax' Interview mit dem Kurator Hans-Ulrich Obrist in der letzten Spex entfesselte sich eine hitzige Kontroverse darüber, wie kritisch künstlerischer Praxis in Spex begegnet zu werden hat.

BETR.: *HANS-ULRICH OBRIST, SPEX #322*

In der aktuellen Spex führt deren Chefredakteur Max Dax ein Interview mit Hans-Ulrich Obrist. Interview ist zu viel gesagt, denn Dax (...) hat im Grunde keine Fragestellung, die er systematisch verfolgen, kein Problem mit der kuratorischen und publizistischen Arbeit von Obrist, das er mit ihm kontrovers diskutieren würde. Er tritt seinem Interviewpartner vielmehr voller Bewunderung, ja geradezu ehrfürchtig und erschreckend devot entgegen, sichtlich beeindruckt von all den berühmten Namen, die Obrist beiläufig in jedem Satz fallen zu lassen versteht – Rem Kohlhaas, Matthew Barney etc., etc. Man fragt sich unwillkürlich, ob die Zeit, da es noch zu den zivilgesellschaftlichen Tugenden gehörte, Kritik öffentlich vorzubringen und Kontroversen anzuzetteln, unwiderruflich vorbei ist? Das gute alte Ideal des ›Streitgesprächs‹ hat jedenfalls heute, da von einer ›Streitkultur‹ keine Rede mehr sein kann, offenbar etwas hoffnungslos Antiquiertes. Zeitschriften wie Spex sehen es schon lange nicht mehr als ihre Aufgabe an, unbequeme Fragen zu stellen oder den allgemeinen Konsens aufzubrechen. Sie tun das, was alle tun – protokollieren und dabei den jeweiligen Gegenstand featuren. (...)

Beim Lesen dieses Gespräches gewinnt man jedoch den Eindruck, dass weder Obrist noch Dax ein systematisches Anliegen verfolgen. Gesetzt wird auf den Wert des Kontakts, der allein schon Bedeutung stiftet. Was jedoch macht Obrist für Dax so faszinierend? Es ist nicht allein die Tatsache, dass Obrist ganz selbstverständlich mit den Celebrities des Kulturbetriebs verkehrt. Die von Obrist ausgehende Faszination liegt meines Erachtens auch darin begründet, dass er es vermocht hat, seine bibliophilen Neigungen in den Aufbau einer Kontaktbörse zu überführen, die nun in zahlreichen Ausstellungs- und Buchprojekten – oft in ungewöhnlichen Formaten, so etwa ein für 4 Uhr morgens anberaumtes Gespräch – ihre Früchte trägt. So umstritten die Figur Obrist in einigen Segmenten der Kunstwelt auch sein mag, prägte er doch einen ganz eigenen, auf Partizipation setzenden Stil des Publizierens und Ausstellungsmachens. Wenn nun Obrist und Dax miteinander Kontakt aufnehmen, um ein Gespräch zu führen, dann haben sich hier aber auch zwei gefunden, die in ihrer Gesprächsführung ganz ähnlich verfahren: Sie spielen die Rolle des Stichwortgebers, der seinen Gesprächspartner zum Reden bringt, das von ihm Gesagte zustimmend aufgreift und weitertreibt, bis ein Fluss aus allgemeinen Erwägungen, frei schwebenden Assoziationen und mäandernden Reflexionen entsteht. An einer Stelle bittet Dax Obrist bezeichnender Weise darum, die von Obrist gestellte rhetorische Frage nach dem »roten Faden« seiner Aktivitäten doch bitte selbst zu beantworten (»Sagen Sie es«), so als sei Obrist ein Weiser, der die Fragen und die Antworten kennt. Und noch in jenem Moment, wo sich Obrist nicht uneitel mit keinem Geringeren als Leonardo Da Vinci vergleicht, kommt es Dax nicht in den Sinn, den in diesem Vergleich implizierten Größenwahn wenigstens mit Erstaunen zu quittieren. Man könnte meinen, er sei einer Art Faszinationsstarre erlegen. Dies ist aber auch notwendige Folge eines Typus von Gespräch, das nicht auf Dissenz, sondern auf Konsens zielt. (...) Wer das System Obrist – seine Vorgehensweise und seine Überzeugungen – verstehen will, dem sei dieses Gespräch empfohlen. An einer Stelle sagt Obrist beispielsweise frei heraus, dass es ihm um das Knüpfen von Netzen gehe, wobei Dax mit der Netzmetapher keine Probleme zu haben scheint. Dies könnte daran liegen, dass auch Dax den Vernetzungsimperativ so weitgehend verinnerlicht hat, dass er sich nun seinerseits unausgesetzt vernetzt. Auch dieses Gespräch ist ein Beispiel für Vernetzung um der Vernetzung willen. Darüber ein Lamento anzustimmen, führt jedoch nicht weit. Eher schon gilt es nüchtern festzustellen, dass es eben solch funktionierende Kontaktbörsen wie die von Obrist sind, die im Netzkapitalismus zum Erfolg führen. Mit dem Insistieren darauf, dass es doch noch um etwas anderes gehen müsse, findet man sich indessen unwillkürlich auf der Seite der Unverbesserlichen wieder, denen regelmäßig überzogener Dogmatismus oder Neidgefühle unterstellt werden. Es lohnt sich jedoch meines Erachtens, das Risiko einer solchen Positionierung einzugehen und dies nicht zuletzt deshalb, weil die Gründe für die Strahlkraft und Autorität eines neuen Typus des Kulturfunktionärs, der in erster Linie auf seine connections setzt, noch weitgehend unerforscht sind.

Isabelle Graw
(Blogeintrag auf textezurkunst.de)

BETR.: *HANS-ULRICH OBRIST, SPEX #322*

Liebe Isabelle Graw,

das Schöne an Max Dax' Strategie ist, dass sie tatsächlich mit Staunen und Neugier – ja vielleicht auch mit Bewunderung beginnt. Das kann natürlich als unkritisch, naiv und dumm gewertet werden. Tatsache ist jedoch, dass es ihm so gelingt, etwas Hermetisches oder Starres aufzubrechen. (...) Das Unschöne an »Texte zur Kunst« würde ich darin sehen, dass sie für die meisten Außenstehenden den Eindruck erweckt, mit Misstrauen, Bedingungen und Ausgrenzung zu beginnen. Ohne Staunen oder Bewunderung. Vielleicht ist das ja auch ein Resultat eines »auf Nummer sicher gehen«. Das Knüpfen von Netzen wird in dieser Zeitschrift deshalb einfach negiert, bzw. ausgelassen, weil es ja ausschließlich um Inhalte geht. Dabei ist es ganz offensichtlich so, dass bei »Texte zur Kunst« ganz bestimmte Galerien/Personen/Haltungen streng ausgegrenzt werden und andere offensichtlich einen besonders guten Zugang haben. Das ist natürlich völlig normal bzw. legitim.

Die Werbegeschenke für ein »Texte zur Kunst«-Abo entsprechen immer den Konventionen des aktuellen Kunstmarkts. So kritisch, wie die Zeitung tut, ist sie offensichtlich doch wieder nicht. Da verfährt sie nach dem Helmut-Schmidt-Motto: Wer Visionen hat, sollte zum Augenarzt gehen.

Es ist deshalb zu begrüßen, dass Max Dax Netze knüpft und dabei gleichzeitig staunt wie ein Kind, was es alles so gibt auf der Welt. Diese Offenheit kann einiges sichtbar machen. Und sie hat die SPEX offensichtlich wieder für größere Kreise lesenswert gemacht.

Wolfgang Müller
(Antwort auf Isabelle Graws Blgeintrag auf textezurkunst.de)

BETR.: *HANS-ULRICH OBRIST, SPEX #322*

Liebe Redaktion,

seit der Zeit des Abstract Expressionism in den fünfziger Jahren hat sich das Künstlerinterview zu einer Quelle ersten Ranges in der Gegenwartskunst entwickelt, von der institutionalisierten Form der Oral History Records der staatlichen Archives of American Artists in Washington bis zu theoretischen Periodika wie Artforum und October und ihrem deutschen Plagiat Texte zur Kunst. Lange waren deshalb Künstler-Statements in der Kunstkritik wie in der Kunstgeschichte eine Art Primary Source zur Entschlüsselung des Kunstwerks – mit den bekannten, fatalen Folgen. Wenn Hans-Ulrich Obrist nun seine Interviews gerade nicht wegen der vermeintlich primären Quelle führt, sondern um Kommunikationen als nützliche Zeitgenossenschaft zu dokumentieren, dann ist das ein ganzes Stück entfernt von der bisherigen Idolatrie. Das musste mal gesagt werden, und das wurde im Interview von Max Dax herausgearbeitet.

Thomas Berner
(per E-Mail)

BETR.: *HOBBY-NEUROLOGIE, SPEX #322*

Liebe Spex-Redaktion,

in einem Interview mit dem Hirnforscher Wolf Singer las ich letztens Folgendes: Betrachtet man einen Ameisenhaufen, kann man seine Konzentration auf die einzelnen Ameisen richten oder, tritt man einen Schritt zurück, auf die Ströme der Ameisen über den Haufen. Beides zusammen geht meistens nicht, da unterschiedliche Gehirnfunktionen dafür zuständig sind. Unter besonderen Umständen jedoch, z.B. nach intensiver Meditation, ist es möglich Details und Bewegung gleichzeitig wahrzunehmen. Das ist doch auch ein guter Anspruch für ein Magazin: Das Kleine und das Große,

die Details und die Bewegungen, die Momente und die Zeitläufe zusammendenken. Hiermit stelle ich diese Metapher für das Editorial zur Verfügung.

Beste Grüße, Max Becker
(per E-Mail)

P.S.: Übrigens toll, dass ihr das häufig schafft. Alleine klappt das ja eher selten.

BETR.: *DE CECCO NUDELDEAL, SPEX #322*

Die wirtschaftliche Situation der Musikzeitschrift Spex mag angespannt sein, für die Ernährung der Mitarbeiter ist gesorgt – und zwar gleich auf Jahre hinaus. Eine Tonne Nudeln lieferte der italienische Pasta-Hersteller De Cecco vergangene Woche in die Spex-Redaktion nach Berlin-Kreuzberg – »ausgerechnet am heißesten Tag des Jahres«, stöhnte Spex-Chef Max Dax, der die Zehn-Kilo-Kartons mit seinen Redakteuren zwei Stockwerke hochwuchten musste. Die bizarre Care-Pakete-Aktion ist Teil einer Abmachung zwischen Spex und der in den Abruzzen ansässigen Firma. Ein Jahr lang wird De Cecco im Impressum der Zeitschrift erwähnt.

Der Pasta-Pakt soll, so Dax, »mit Witz und Charme« auf die akute Notlage vieler Printmedien aufmerksam machen, die unter massivem Anzeigenschwund leiden und von ihren Werbepartnern abhängig zu werden drohen. »Es ist erschreckend, wenn etwa ein Telekommunikationsunternehmen mehrere redaktionell anmutende Seiten einer britischen Musikzeitschrift mit seinem Logo bestückt«, meint Dax. »Wir wollen ein Bewusstsein dafür schaffen, wie gefährlich diese Entwicklung ist.« Gezielt habe er deshalb nach einem Partner gesucht, dessen Produkte »möglichst weit von unserem Heftinhalt entfernt sind«. Nudel-Rezensionen werde es in Spex nicht geben, versichert Dax, der für seine Redakteure oft kocht. Zwar hat sich die verkaufte Auflage der zweimonatlich erscheinenden Zeitschrift auf 20.000 Exemplare erhöht, doch die kriselnde Musikbranche schaltet nur spärlich Anzeigen. Nun also Nudeln als Waffe in der Not – die »Bombardoni« etwa sind bis März 2012 haltbar. Zweieinhalb Jahre lang nur Pasta essen? »Na ja«, sagt Martin Hossbach, bei Spex Chef vom Dienst. »Vielleicht sollten wir ein paar Pakete verschenken.«

Lars-Olav Beier in: Der Spiegel, *35/2009*

BETR.: *DE CECCO NUDELDEAL, SPEX #322*

Voll »auf Augenhöhe« befindet sich auch die Musikzeitschrift Spex – und zwar mit dem Nudelhersteller De Cecco, dem sie ihr Impressum als Werbefläche vermietet. Spex-Chefredakteur Max Dax weiß, was Feuilleton bedeutet: die branchenübliche Hurerei als Husarenstück verkaufen. Das hört sich so an: »Wir wollen einen Diskurs darüber anregen, wie wahnsinnig hart es ist, Qualität sowie innere und äußere Unabhängigkeit im Journalismus zu garantieren.« Von einem »Diskurs« ist bevorzugt dann die Rede, wenn aus Muffensausen vor dem wirtschaftlichen Bankrott der geistige vorauseilend schon mal vollzogen wurde. Das Ergebnis des Spex-De-Cecco-Ex-und-hopp-Diskurses steht so fest wie die Max-Dax-Definition von »innerer und äußerer Unabhängigkeit im Journalismus«:

Ein neues Kunststück kann der Pudel.

Er besingt jetzt auch die Nudel.

Wiglaf Droste in: Junge Welt, 2.10.2009

LESERBRIEFE BITTE PER E-MAIL AN
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

MAGMA
DJ ESSENTIALS 2010

MAGMA : DIGI-Bag

- Holds 1 x 15,4" laptop, Timecode vinyls and digital accessories
- Durable and waterproof Ballistic-Nylon 1680D
- Separate, fully padded laptop compartment
- Storage compartments for interface, headphone, power supplies, carts, small midi controller and cables
- Hard-body compartment for up to 10 records
- Sling for fixing on trolley
- Permitted as carry-on luggage

WWW.MAGMA-BAGS.COM

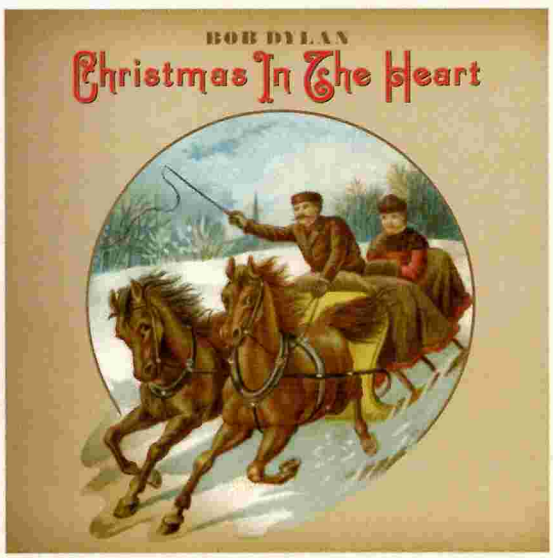
VOR 23 JAHREN

Diedrich Diederichsen macht sich Gedanken über Yoko Ono

»Sie ignoriert das zugesagte, versprochene Spex-Interview und dessen voraussehbar heilsame Kräfte und gibt stattdessen dem Rolling Stone eines (diesem Lungenkrebs verursachenden Zigarillo von einer Zeitschrift). Sie kennt ihre Freunde nicht und gibt blöde Antworten und hat keine Lust. Sie ist zum Kotzen! (…) Aber in ihren besten Momenten ist sie Tschiang Tscheng; denn eigentlich ist sie ja nicht die intimste Kennerin an der Spitze einer Schule von John-Lennon-Kennern, nein, sie ist die einzige, und zu 50% war er ihr Geschöpf. Und das waren keineswegs die schlechteren 50%. Sie steht für den Mut zu dem ungemein schwierigen Unterfangen, das Leben zur öffentlichen, künstlerisch gestalteten Sache zu erklären, was Lennon bestens bekam. Sogar auf ›Walls and Bridges‹, aus der kurzen Trennungsphase, hat er nicht aufgehört, Privatangelegenheiten wie politische zu diskutieren. Und das war ja kein Akt des Narzißmus, im Gegenteil: der Narziß verrätselt sich, hockt in Spiegelkabinetten. Dies hier war vorbildliche Pflichterfüllung, exakt das, wovor sich Dylan immer gedrückt hat: die Verantwortung des Idols. Nur eine Konzeptkünstlerin (Fundamentalistin, Japanerin) hätte ihm dies einpauken können und damit den Beweis erbringen, was ein Idol, das Mega-Individuum aus sich machen kann, wenn es seine Funktion ernst nimmt.«

Spex 04/1986 unter www.spex.de/ausgaben/spex65

Die nächste Spex: ab dem 18. Dezember am Kiosk



Bob Dylan

Christmas In The Heart

Als CD, Deluxe Edition, Download und Platte

Alle Künstlereinnahmen aus diesem Album kommen Wohltätigkeits-Organisationen zugute

www.bobdylan.com www.expectingrain.com

SONY MUSIC COLUMBIA

WEAREREPLAY.COM
WE ARE REPLAY